

Universidade de Brasília  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ana Flávia Ribeiro Otero

**Escre(ver) *Ulysses*:  
a escritura de Joyce atravessada pela visão**

Brasília – DF

2016

Universidade de Brasília  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ana Flávia Ribeiro Otero

**Escre(ver) *Ulysses*:  
a escritura de Joyce atravessada pela visão**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

Brasília – DF

2016

Ana Flávia Ribeiro Otero

Escre(ver) *Ulysses*:  
a escritura de Joyce atravessada pela visão

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 01 de junho de 2016.

---

Dr. Piero Luiz Zanetti Eyben  
Universidade de Brasília – Presidente

---

Dr. Paulo Roberto Assis Paniago  
Universidade de Brasília – Membro Externo

---

Dr. Wiliam Alves Biserra  
Universidade de Brasília – Membro Interno

---

Dra. Cintia Schwantes  
Universidade de Brasília – Membro Interno – Suplente

Para Fátima,  
por ser tudo.

É para ela que dedico a obra  
e também a vida.

## **Agradecimentos**

À minha mãe, Fátima, pelo amor e apoio incondicionais. Por suportar os entusiasmos e desesperos que envolveram essa jornada.

Ao Piero, por ter me apresentado novas perspectivas acerca do literário e orientado esse trabalho.

Ao Joyce, por ter escrito uma obra tão extraordinária.

*Não há  
nada de tão belo  
na vida que  
Joyce não possa  
tocar sem  
profanação –  
sobretudo sem  
as profanações  
de sentimento e  
sentimentalidade  
– e não há nada  
de tão sórdido  
que ele não  
possa tratar com  
sua metálica  
exatidão.*

Ezra Pound

## Resumo

OTERO, Ana Flávia. *Escre(ver): a escritura de Joyce atravessada pela visão*. Dissertação de mestrado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2016, 114 p.

Esta dissertação aborda as questões que envolvem o sentido visual a partir de uma análise do texto de *Ulysses*. Dessa forma, busca-se observar essa obra a partir da linguagem articulada e de como esse movimento pode proporcionar um pensamento acerca desse sentido. Para tanto, será necessário debruçar-se sobre as questões que envolvem a linguagem e como esse romance pode se aproximar de elementos ligados à poesia. Assim, busca-se expandir a visão a partir das relações linguísticas construídas pelo texto joyceano. A partir disso, um diálogo com o pensamento derridiano será desencadeado, de maneira a repensar os vínculos articulados em *Ulysses* a partir de Derrida. Assim, esse diálogo permitirá que se reflita sobre algumas ideias do filósofo, tais como a cegueira, a escuridão, as lágrimas, a ética, o animal e a escritura.

**Palavras-chave:** Joyce, Derrida, linguagem, visão, escritura.

## **Abstract**

OTERO, Ana Flávia. *Escre(ver):* Joyce's writing through the vision. Masters dissertation. Supervised by Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: University of Brasília, 2016, 114 p.

This dissertation intends to discuss the issues concerning to the visual sense from an examination of *Ulysses's* text. Thus, it seeks to observe this work from the language articulation and how this movement can provide a thought about this sense. For this purpose, it will be necessary to study the issues that concern the linguistic constructions and how this novel can get closer to elements linked to poetry. So it seeks to extend the vision through the linguistic relations built from Joyce's text. Then, a discussion with Derrida's thought will be articulate in order to rethink the established links between Joyce and Derrida. Therefore, this dialogue will allow to think about some ideas of the philosopher such as blindness, darkness, tears, ethics, animal and writing.

**Keywords:** Joyce, Derrida, language, vision, writing.



## Índice

<b>Introdução:</b> Anteceder <i>Ulysses</i>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1:</b> Ver <i>Ulysses</i>	<b>16</b>
<b>Capítulo 2:</b> Mirar <i>Ulysses</i>	<b>53</b>
<b>Capítulo 3:</b> Escurecer <i>Ulysses</i>	<b>83</b>
<b>Considerações Finais:</b> Escre(ver) <i>Ulysses</i>	<b>104</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>110</b>

## **Introdução: Anteceder *Ulysses***

O intuito desta introdução é colocar-se como algo que vem antes do mergulho em *Ulysses* e que, assim, procura refletir sobre a maneira com a qual se dará esse contato com o texto joyceano. Busca-se delinear, aqui, aquele instante imediatamente anterior à leitura textual, com a *obra* diante dos olhos, e que instala o que antecede esse lançar-se sobre o inesperado. Aqui, nada é possível dizer sobre o texto, já que o contato ainda não foi iniciado. O que se pode fazer, portanto, é suscitar algumas possibilidades de enxergá-lo. Apesar da afirmação do filósofo Jacques Derrida de que nada pode ser anterior ao texto – e, com a consciência de que essa introdução pretende anteceder, mas não consegue, já que todas essas considerações só são possíveis porque pensadas a partir de um contato e uma análise do texto de *Ulysses* –, é necessário fazer uma certa sistematização que forneça as diretrizes do movimento analítico construído nesta dissertação (DERRIDA, 1981, p. 5). Dessa forma, parece mais certo dizer que, ao invés de anteceder *Ulysses*, esse introduzir busca ser anterior à análise do texto joyceano que aqui se apresenta.

Uma das cenas homéricas mais conhecidas é a do reconhecimento de Odisseu pela criada Euricleia. A ama não o reconhece quando o vê, já que Atena o havia envelhecido para que os pretendentes de Penélope, que queriam tomar o lugar do herói, não soubessem da sua volta. Somente quando a criada vai lavar os pés do estrangeiro ancião e toca na cicatriz é que o reconhecimento, imediatamente, ocorre, de maneira inquestionável e emocionante. Ela não tem dúvida que está diante do herói desaparecido e isso a envolve em um turbilhão de sensações. “Dor e alegria domam sua mente; os olhos/ marejam lágrimas, a clara voz embarga” é a tradução de Trajano Vieira para essa passagem da *Odisseia* (HOMERO, 2011, p. 593).

Um fenômeno similar ao retratado pode acontecer com o leitor ao deparar-se com um texto literário. Ao olhá-lo, ao lançar os olhos sobre o que se apresenta, ele pode não enxergá-lo, é possível que não reconheça a potencialidade que se instala ali. Uma forma de repensar isso parece ser

entrevista por uma frase que aparece em *Ulysses: Shut your eyes and see*<sup>1</sup> (JOYCE, 2011, p. 45). Essa frase joyceana sugere um movimento que rearranja o sentido visual e, assim, aponta um lugar que dialoga com a cena homérica. O *ver*, assim, parece instalar-se a partir do toque na cicatriz e não na imagem captada pelos olhos antes desse momento, já que eles olham a figura do herói, mas não o *veem*. A ama não reconhece Odisseu quando o olha, ao colocar os olhos sobre o herói ela não o *vê*. Só através de um outro contato, mais íntimo, que suspende a visão que incide sobre os olhos e a lança em um outro lugar, é que Euricleia o enxerga e é aí que o reconhecimento torna-se possível.

Da mesma maneira, ao passar os olhos sobre o texto literário, pode ser que nenhuma apreensão atinja o leitor. Entretanto, se esse lançar um olhar que rearranja a própria maneira de ver o texto que ali se apresenta, se ele percorrer e perscrutar os elementos ali pulsantes, é possível que se surpreenda e, tal qual Euricleia, passe a *ver* o que antes não se mostrava aos olhos.

É a partir dessa ideia que busca, a todo o tempo, rearranjar o sentido visual e, a partir disso, rearticular a maneira de enxergar o texto de *Ulysses* que o movimento analítico desta dissertação será estruturado. Existe um processo de retorno, aqui, que dobra-se e redobra-se sobre si e tenta, assim, reverberar um pouco desse movimento textual presente no texto joyceano. Dessa maneira, coloca-se a frase *Shut your eyes and see* em *epoché*, termo fenomenológico, usado por Derrida, que alude a uma espécie de parada ou suspensão. Assim, deixa-se essa frase suspensa, de modo a fazer com que as reflexões aqui propostas sejam cunhadas a partir de um movimento que volte-se sobre ela e, além disso, faça com que a maneira de enxergar o texto de *Ulysses* seja balizada a partir do rearranjo proposto por ela.

Assim, o ponto que embasa esta dissertação e que parte, portanto, da frase joyceana que a sustenta, é o que reflete sobre o sentido visual. Entretanto, não se pretende aqui abordar a visão em sua acepção mais usual, pelo contrário. Tal qual já é suscitado pela frase que circunda esta dissertação, quer-se aqui ultrapassar as formas mais comuns de abordagem

---

<sup>1</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Feche os olhos e veja” (JOYCE, 2012, p. 140).

desse sentido e, assim, repensá-lo. Busca-se, portanto, rearranjar a visão através de um movimento analítico que tente desvendar o que reside em seu íntimo, de modo que os paradoxos e as potencialidades, que porventura se encontrem ali, possam ser observados. A partir desse adentrar no campo da visibilidade e, devido ao vínculo com o pensamento filosófico de Derrida, será possível traçar um desdobramento que tange o campo da ética e até reverbera algumas questões que procuram pensar o animal. Isso, entretanto, ocorrerá mais como algo que é suscitado pelas reflexões aqui propostas, de modo que essas questões serão lançadas mais como indagações a instigarem o leitor e apontarem para um trabalho futuro.

Esse movimento, que busca voltar os olhos sobre o próprio ver executado por eles e perscrutá-lo, ocorrerá a partir das imagens e relações linguísticas engendradas pelo texto de *Ulysses*. De maneira predominante, as reflexões traçadas aqui, portanto, serão suscitadas pela construção textual erigida nesse texto joyceano, o que faz com que um reportar-se a ele para analisá-lo de maneira esmiuçada seja, a todo tempo, necessário. Para tanto, partiu-se das ideias apresentadas, acerca da linguagem de Joyce, por dois autores que são a base da análise joyceana que se constrói aqui: Anthony Burgess e Derek Attridge. O primeiro, com as obras *Joysprick* e *Re Joyce*, mostra como a linguagem utilizada pelo irlandês é inovadora e de que maneira ele consegue rearranjar as técnicas utilizadas por outros escritores e expandi-las. Já Attridge, em *Desfazendo as palavras-valise, ou quem tem medo de Finnegans Wake?*, discorre sobre o conceito da palavra-valise e como ela pode reestruturar a linguagem. Essa ideia de Attridge, inclusive, será o ponto de partida para analisar, no texto de *Ulysses*, a ocorrência de uma figura de linguagem muito cara à poesia: a paronomásia. Além desses dois pilares que embasam a análise do texto joyceano, o pensamento de Umberto Eco, em *Las poéticas de Joyce*, será utilizado para refletir sobre a epifania e a forma com que Joyce, a partir de seus textos, articula esse conceito.

Como o escopo desta dissertação é a análise exaustiva de alguns trechos de *Ulysses*, procurou-se priorizar a discussão que envolve propriamente o texto e não um levantamento teórico sobre a fortuna crítica do autor. Outro ponto importante é a menor relevância do enredo aqui, já que o

objetivo é deter-se de maneira minuciosa sobre a linguagem engendrada em *Ulysses* e de que maneira isso parece suscitar questões que não poderiam ser entrevistadas por uma análise que se esgotasse no enredo. Dessa forma, quando o movimento analítico recair sobre o enredo, o intuito será o de introduzir e confirmar as imagens construídas pela linguagem. Assim, a análise não se esgotará no enredo, já que existe algo pulsante que engendra-se além dele e que, para os objetivos aqui traçados, mostra-se de maneira mais profícua e interessante. O foco, portanto, é a linguagem e a forma pela qual ela estabelece relações que erigem o texto de *Ulysses* e podem, inclusive, expandir a narrativa. Para isso, o primeiro capítulo estabelece uma reflexão que busca pensar a linguagem e, principalmente, traçar um movimento que aponte os paralelos que podem existir, a partir do engendramento linguístico traçado por Joyce em *Ulysses*, entre o romance e a poesia. Dessa forma, outro pensamento que embasa a análise do texto joyceano é o de Décio Pignatari, principalmente em *Semiótica & literatura*. Pensador da forma e de como a linguagem pode escapar da lógica e criar relações analógicas, Pignatari sugere uma leitura icônica da poesia e da prosa de alguns autores, como Joyce. Busca-se, portanto, vislumbrar essas analogias travadas pelo texto de *Ulysses*, de maneira a poder entrever o que está além da construção simbólica. Além dele, outros autores são usados para traçar esse paralelo entre a linguagem poética e a utilizada por Joyce em *Ulysses*. São eles: Roman Jakobson, Octavio Paz, Mikhail Bakhtin, dentre outros.

A partir dessas primeiras reflexões que partem do texto, busca-se a construção de um diálogo entre o que é proposto por *Ulysses* e, principalmente, o pensamento de um filósofo que também é um literato, Jacques Derrida. As ideias de Joyce e Derrida muitas vezes convergem para um mesmo lugar e, assim, esse diálogo expande e potencializa as reflexões que cada um propõe. Dessa forma, as observações de Derrida parecem de certo modo teorizar, ao discorrer sobre o assunto, as cenas e imagens lançadas pelo texto joyceano. Ambos tecem um pensamento que se faz através de um engendramento linguístico e discorrem, muitas vezes, sobre o mesmo assunto, o que facilita esse diálogo recíproco.

No caso específico do escopo desta dissertação, que envolve as questões relacionadas ao sentido visual, é vasto o conteúdo dos dois autores sobre esse assunto. Além disso, suas ideias parecem seguir uma mesma direção, de modo que esse diálogo parece ocorrer de maneira natural. Mesmo nos textos em que Derrida sequer cita o irlandês, é possível entrever uma consonância de pensamento e traçar alguns vínculos reflexivos. Assim, dois textos de Derrida embasam os apontamentos sobre o sentido visual traçados aqui, *Memórias de cego* e a entrevista *Pensar em não ver*. Além dos textos principais, outros trabalhos derridianos também serão utilizados para formar a reflexão que aqui se constrói, tais como: *O animal que logo sou*, *Ulysses Gramophone*, *Duas palavras por Joyce*, *Adeus a Emmanuel Lévinas*, dentre outros.

Entretanto, apesar de ocupar a principal posição no diálogo com Joyce, Derrida não é o único pensador utilizado nesta dissertação para refletir acerca das questões visuais suscitadas pelo texto de *Ulysses*. Outros nomes aparecem, tais como Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman, mas o destaque é dado a Jacques Derrida. Isso acontece, principalmente, devido à forma com que ele constrói o seu pensamento filosófico que, ao contrário de ater-se ao discurso, erige uma reflexão através de uma linguagem que ela mesma já mostra-se como o conteúdo reportado. Essa ideia vai na direção do que é cunhado pela literatura, principalmente em textos de autores como Joyce. Além desses pensadores, dois textos literários serão utilizados no debate teórico aqui travado, são eles: *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, e *Worstward ho*, de Samuel Beckett.

Dessa forma, o objetivo central da dissertação é desenvolver um diálogo entre o texto de *Ulysses* e o pensamento filosófico de Derrida. Por isso, são deixadas de lado as referências autobiográficas do autor que possam encaixar-se ali, já que a comparação com a vida de Joyce extrapola o escopo da pesquisa e adentra um terreno que não interessa à análise desenvolvida. O foco aqui é debruçar-se sobre o texto, de modo que o que está fora dele mostra-se como prescindível para o objetivo desta dissertação. Dessa forma, os dados biográficos do autor, assim como a crítica que toma esse assunto como parâmetro de análise, não serão abordados aqui. Portanto, buscou-se priorizar a análise textual de *Ulysses*, de tal forma que

ela preenche grande parte da dissertação. Assim, para que o volume de páginas não ultrapasse o esperado e tendo em vista um trabalho futuro que busque conciliar o texto e o que o circunda (tal como a biografia e a fortuna crítica do autor), pretendeu-se reduzir ao mínimo a inserção dos trabalhos críticos desse texto de Joyce. Desse modo, foram elencados para fazer parte do diálogo travado pela dissertação aqueles já mencionados e que de fato contribuem para as reflexões aqui instauradas. Isso advém, portanto, de uma escolha metodológica que privilegia a análise do texto propriamente e o diálogo entre o que pode ser apreendido a partir desse movimento e o pensamento filosófico de Jacques Derrida sobre o mesmo assunto.

Agora, a partir dessas ressalvas introdutórias, inicia-se o momento de deixar esse lugar de espera para trás e lançar-se de vez sobre o texto de *Ulysses*. É importante, entretanto, atirar-se com os sentidos bem atentos para, tal qual acontece com a criada Euricleia, tentar vislumbrar ali o que os olhos ainda não são capazes de enxergar.

## Capítulo 1 - Ver *Ulysses*

Um primeiro olhar que se lance em direção ao *Ulysses* precisa deixar-se afetar pelo movimento de abertura proposto ali. Olhos viciados em identificar apenas elementos bem definidos do enredo não conseguem envolver-se com o fluxo que corre sob a narrativa e com as miragens que fagulham ao seu redor. Assim, é necessário distender o olho de modo a abri-lo para mergulhar em *Ulysses* e entrever as múltiplas histórias que se perfazem simultaneamente ali. Deve-se observar a maneira como elas são construídas, erguem-se e se diluem. Histórias que não recaem somente sobre os significados e as imagens formados a partir da leitura, mas fazem com que estes produzam-se sobre a página e adentrem na visão que é travada sobre a obra<sup>2</sup>. O olho que se volta sobre *Ulysses*, portanto, não deve apenas ler o romance. Ele precisa ultrapassar a leitura usual e olhar a construção textual que se apresenta. Para que a visão se dê ali, é necessário que o olho de fato se coloque de maneira a *ver o texto* joyceano, a encará-lo bem de perto.

Um dos primeiros críticos de *Ulysses* foi o jornalista Edmund Wilson que, em *O castelo de Axel*, reserva um capítulo a Joyce e traça uma visão inicial do romance. Segundo ele, “a chave de *Ulisses* está no título” (WILSON, 2004, p. 197). Essa afirmação, entretanto, só parece ser certa quando juxtaposta ao que outro crítico, Michel Butor, posteriormente afirmou sobre a mesma obra: “Disseram que a principal personagem de *Ulisses* é a linguagem, e há nisso algo de profundamente verdadeiro” (BUTOR, 1974, p. 133). Assim, ao partir dessas duas ideias, percebe-se que quem percorre a odisseia joyceana e que dá nome ao livro é a *linguagem*. É ela que reinventa-se, dissimula-se, expande e condensa para fornecer a grandiosidade do texto. O extraordinário, em *Ulysses*, não se dá na ação desenvolvida pelos

---

<sup>2</sup> Essa diferenciação entre *obra* e *texto* será sempre usada nesta dissertação, salvo quando outra teoria for explicitada no texto, segundo a proposta de Roland Barthes. Em *Da obra ao texto*, ele afirma que “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). (...) a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem (...). A consequência é que o texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 2004, p. 67).



personagens que o povoam ou no enredo que o circunda, mas nas peripécias linguísticas que pululam em seus labirintos.

Nota-se, assim, que o enredo e a narrativa constroem-se, como diz o escritor italiano Umberto Eco, em *Las poéticas de Joyce*, “na linguagem, com a linguagem e sobre a linguagem (sobre as coisas vistas através da linguagem)<sup>3</sup>” (ECO, 2011, p. 69). Os personagens desenvolvem-se a partir da maneira como a articulam, cada qual com uma particular forma de fazer isso. Ademais, cada episódio também possui suas especificidades linguísticas. Assim, o mundo que é apresentado em *Ulysses* multiplica-se através da linguagem que propõe. Esta erige, a partir de um enredo aparentemente banal, um texto singular e complexo. A narrativa que é contada em *Ulysses* é comum, o que a tira do ordinário é a maneira como se engendra.

Esse rearranjo da narrativa a partir da linguagem proposto em *Ulysses* aproxima-se muito do campo poético sem, entretanto, afastar-se do romanesco. Pode-se pensar, inclusive, que nenhum gênero seria melhor para isso, já que a constante mutação e reinvenção são marcas da sua história. Desde o seu aparecimento e consolidação, o romance surge de maneira difusa e sem estruturas bem definidas, recriando-se a partir das críticas e sátiras que faz aos gêneros mais consagrados. Em *Questões de literatura e estética*, clássico estudo de Bakhtin sobre esse gênero, afirma-se:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (...) Este caráter autocrítico do romance é o seu traço notável como gênero em formação. (...) Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo. (BAKHTIN, 2010, p. 399-401).

Assim, essa marca insurgente do romance mostra-se profícua quando volta-se sobre si. Além de recriar outros gêneros, o romance também reinventa-se. Expande suas formas, rearranja seus modelos, redescreve as

---

<sup>3</sup> Todas as traduções, exceto quando indicadas, são de minha autoria.

características em voga em determinado período, renasce. Esse processo, apesar de marcar toda a história do romanesco, aparece de maneira vertiginosa no final do século XIX e início do XX. Tido como o auge do romance na cena literária, tanto na qualidade de suas obras como no prestígio perante a crítica, o século XIX instala o romance moderno e anuncia, em seu declinar, o dismantelamento das formas que consagrou e um ressurgir (novamente) do romanesco. *Ulysses* surge nessa fase de transformação do romance, estabelece – juntamente com as obras dos grandes da época, tais como: Virginia Woolf, Marcel Proust e Franz Kafka – as formas que o rearranjarão como gênero e, para alguns, até o esgotariam. Segundo o professor português Vitor Manuel de Aguiar e Silva, esse é um momento em que:

(...) começa-se a processar a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente a modelos, tidos como 'clássicos' do século XIX. (...) Renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens. (...) O romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem. (SILVA, 1986, p. 684)

*Ulysses*, tal como o romanesco, traz a marca de uma tensão e mistura entre gêneros. Agrega a expansão de volume da poesia épica com a minúcia dos relatos naturalistas, a condensação linguística e a sonoridade da lírica com a análise psicológica apurada. A obra não é única, cada episódio comporta-se de maneira diferente e propõe características que serão reinventadas no próximo. A recriação presente no gênero, portanto, desenvolve-se dentro do texto de Joyce. Não existe estabilidade, o que ocorre é um movimento constante que reorganiza os gêneros e combina-os de maneiras distintas a cada episódio. Não há, em *Ulysses*, algumas características que se destacam em detrimento de outras, mas a existência de múltiplos elementos que coexistem e anulam-se a cada instante. Acerca desse movimento cunhado por Joyce, o também inventivo escritor de ficção e

marcadamente influenciado por ele, Anthony Burgess, em um livro sobre a linguagem proposta pelo irlandês – *Joysprick* –, afirma:

Um dos problemas que Joyce armou para si mesmo na escrita de *Ulysses* foi conciliar o tamanho da poesia épica com as estruturas da forma dramática. Ele queria *expandir* na maneira homérica e também *contrair* como Sófocles – para incorporar um bom pedaço da aventura humana e fazê-la caber em um único dia de sol dublinense. A solução óbvia foi fazer um exame mais detalhado das ações e pensamentos de seus personagens do que foi considerado necessário pela ficção tradicional. Bloom deve não só comer e beber, mas defecar e se masturbar; ele precisa também encobrir seus pensamentos, sentimentos e veleidades. Molly Bloom deve meditar mais detidamente sobre os seus amantes do que foi permitido para Emma Bovary. Entretanto, *as técnicas existentes para expressar esses pensamentos e sentimentos eram insuficientes*. Logo, o “fluxo de consciência” ou “monólogo interior” – um comentário sem fim de seus principais personagens sobre elementos que passam por eles durante vida, sempre impronunciados, algumas vezes caóticos, seguindo leis subterrâneas de associação ao invés da lógica. O artifício havia sido usado antes – por Dickens, Samuel Butler, até Jane Austen – *mas nunca na escala ou pelos extremos empregados por Joyce*. (BURGESS, 1975, p. 48, *grifos meus*)

Percebe-se, dessa forma, que a expansão proposta por Joyce em *Ulysses*, além de recair sobre o volume da obra, visa potencializar o alcance de técnicas já existentes para levá-las ao limite que comportam ou até entrever um ultrapassar desse limiar. Joyce usa as técnicas e os gêneros de modo a exauri-los, preenche-os de forma a evidenciar a flexibilidade e a porosidade de seus contornos. O irlandês extrapola, porém sem perder o rigor e a exatidão do relato, ao contrário, esses parecem advir desse excesso. Leva-se ao limite a tensão que existe entre expandir e condensar. O momento exato de alterná-los, afiná-los de modo a deixá-los no timbre, na espessura e na posição exatos.

Assim, a partir da condensação temporal do enredo – tudo acontece no dia 16 de junho de 1904 – Joyce conseguiu expandir o caráter indicial da narrativa de maneira a fazer com que se transforme no cerne do relato. A descrição, dessa forma, torna-se exaustiva, cada minúcia é relatada de forma acurada e através de uma linguagem certa. Para realizar essa ampliação

descritiva, o autor precisou também expandir as técnicas usadas para isso e, ao mesmo tempo, condensar a linguagem para deixá-la precisa. Essa justeza linguística, entretanto, não se dá sobre a unicidade do significado, longe disso, ela recai sobre o arranjo de significantes que deve ser construído de maneira exata.

Joyce, dessa forma, ao expandir as técnicas do romance, utiliza-se, para conseguir produzir tal feito, a característica mais cara à linguagem poética: a condensação. Devido a isso, aproxima o gênero dominante da prosa com o elemento que embasa a poesia e constrói *Ulysses* em cima dessa fusão. Não marca, entretanto, o ponto de encontro entre a prosa e a poesia, mas a mistura que se produz entre elas e o ultrapassar de suas delimitações. Ao expandir os contornos do prosaico, Joyce avança sobre o terreno do poético e também o excede, já que faz com que, ao invés de assumirem duas formas distintas, tornem-se complementares. Propõe-se aqui, portanto, um tipo de texto que articula a linguagem de maneira a atingir o campo da poesia sob a forma de romance. É importante frisar, todavia, que essa não é uma característica exclusiva de *Ulysses*, a novidade é a maneira peculiar e vertiginosa em que é aplicada por Joyce. Em um livro dedicado ao estudo dos aspectos que circundam a poesia e o poético – *O arco e a lira* –, o poeta mexicano Octavio Paz discorre sobre essa presença da poesia no gênero romanesco, ele afirma:

A crise da sociedade moderna – que é a crise dos princípios do nosso mundo – se manifestou no romance como um regresso ao poema. O movimento iniciado por Cervantes se repete agora, porém no sentido inverso, em Joyce, Proust e Kafka. Cervantes isola o romance do poema épico burlesco; seu mundo é indeciso, como o do amanhecer, e daí o caráter alucinante da realidade que nos oferece. Sua prosa se confunde às vezes com o verso, não só porque incorre em hendecassílabos e octossílabos com certa frequência, mas pelo emprego deliberado de uma linguagem poética. (...) não faltam trechos que são verdadeiros poemas. (...) Desde o começo do século [XX] o romance vem buscando voltar a ser poema. (PAZ, 2012, p. 235-6, *grifo meu*)

Percebe-se, então, que não é só em Joyce que o mergulho sobre o romanesco leva a um adentrar do campo poético. A recriação do romance

moderno proposto pelos autores do século XX, que, por sua vez, retoma algo que se encontrava nos princípios de formação do romance – com Cervantes –, associa-se a essa primazia da linguagem como significante e não mais como portadora apenas de um significado a ser decodificado. Essa aproximação do romance com a poesia faz com que a palavra, mesmo em um texto prosaico, assuma o significado que transmite em si, na materialidade de seu significante, que salta aos olhos no exato momento em que esses colocam-se sobre a página. De modo que não existam sinônimos, paráfrases ou resumos que possam captar aquele constructo único produzido por determinado arranjo linguístico. A palavra, assim, não depende de uma espécie de metafísica do significado que lhe imporá um sentido prévio e fora do texto. Longe disso, para que o texto prosaico possua significado, agora, a partir dessa invasão sobre o poético, deve-se analisar as palavras que o povoam e as relações que estabelecem entre si na construção textual. O enredo, assim, passa a ser erigido a partir e em consonância com a linguagem que se engendra, essa não serve apenas como um canal para levar à narrativa, mas é quem a forma.

Parece existir, portanto, nesse caminho histórico traçado pelo gênero, um movimento cíclico. Em suas origens, o romance é criado a partir do poema e pretendia desvencilhar-se dele para parodiá-lo. Depois de alcançar o auge de suas formas e conquistar uma hegemonia como gênero de prosa, ele busca recriar-se e, para tanto, aproxima-se do que procurou se destacar no início. Entrevê-se um movimento de retorno que traça um renascimento do gênero a partir dessa fusão com o poético. Algo como se os autores do século XX fizessem com que a história do romance começasse novamente e que esse gênero, portanto, não mais parodiasse a poesia vigente na época, mas sua paródia estivesse voltada sobre si, para a sua própria história, ligada ao poético desde o início.

Essa primazia da linguagem sobre o enredo no texto literário não poderia ser vista como exclusividade da poesia e de romances que aparecem principalmente a partir do século XX. Apesar dessa ideia não ser unanimidade, todo texto literário deveria partir dessa premissa, já que é a linguagem a matéria-prima da literatura e uma forma particular de engendrá-la é o que a diferencia. Como diz Ezra Pound, em *Abc da literatura*, “literatura

é linguagem carregada de significado” (POUND, 2006, p. 32). A base da literatura, assim, não é a ficção e nem o enredo, mas a linguagem. Um enredo ficcional, inclusive, pode ser usado em diversas outras artes. Desse modo, na literatura, ele parece ser apenas um meio que fornece a liberdade necessária para o escritor usar-se das palavras que necessita. Essas palavras, por sua vez, criarão uma história única, impossível de ser contada de outra forma, já que a fusão entre enredo e linguagem ocorre de maneira tal que se um pequeno fragmento faltar o conjunto todo desmorona. Em resumo, escrever literatura parece ser a busca da maneira exata de contar algo. Como se cada palavra fosse uma nota a ser tocada, que devesse estar extremamente afinada e ainda em perfeita harmonia com as outras da composição. Acerca disso, o escritor italiano Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, afirma:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significados. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 1990, p. 61, *grifo do autor*)

Nota-se, portanto, que o escritor precisa selecionar, dentro do mar da linguagem, cada palavra que fará parte de todas as frases do texto. Deve-se seguir à risca a lição de Flaubert e perseguir incansavelmente a palavra exata (*mot juste*). Essa é a incessante busca do escritor literário, achar a palavra prenhe do significado pretendido e que nenhuma outra possa dizer de maneira mais apurada. Esse movimento, ao invés de cercear a liberdade criadora do autor durante o ato de composição, multiplica-a. A possibilidade das relações linguísticas tende ao incalculável, cada combinação revela outras potencialidades que podem ser extrapoladas por ele e isso, ao contrário de estar restrito a um conceito delimitado anteriormente, reinventa o enredo e o deixa singular. Nenhuma obra jamais poderá contar essa história,

por mais que o enredo seja similar, sempre será outra. Se as palavras são diferentes, não é o mesmo texto.

Essa ideia, além de renovar as possibilidades da composição romanesca, também estende o campo poético para além de sua forma mais usual, o verso. Restringir a forma poemática a uma certa disposição em versos não agrega nada à poesia, já que a definição de poema deve partir de uma forma única e potente da linguagem usada para construí-lo e não somente de uma certa organização de linhas sobre a página. Sobre essa questão, Octavio Paz, ainda em *O arco e a lira*, diz: “O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (PAZ, 2012, p. 22). Percebe-se, portanto, que um poeta, como Paz, que escreve poemas na acepção tradicional, em versos, amplia o alcance da poesia para qualquer texto que se engendre através de uma linguagem que a contenha.

A partir desse contato mútuo e profícuo que se pode travar entre o romance e a linguagem poética, percebe-se que a forma linguística proposta em *Ulysses* não precisa ser distanciada do romance, desde que se implique a carga poética que o gênero pode comportar e que é trabalhada à exaustão por Joyce. Com base nisso, visualizar *Ulysses* sem diferenciá-lo da poesia, com uma análise do romance que leve em conta a materialidade da palavra, a maneira como os significantes estão dispostos e as relações que eles estabelecem dentro da construção textual, leva a outra percepção do texto joyceano, expande-o. Afinal, adentrar em *Ulysses* é mergulhar na poesia que se faz, a todo instante, ali. Ela, inclusive, povoa todas as suas páginas e faz com que a construção do texto se dê ao seu redor.

Assim, para analisar *Ulysses* como se fosse – e não o é? – um grande poema, deve-se, antes de tudo, levantar uma questão que antecede Joyce e que sem alguns vislumbres traçados por ela parece ser impossível adentrar nos textos desse autor. *O que é poesia?*, é a pergunta que aqui se inscreve. Essa indagação não se apresenta aqui com o intuito de buscar uma definição ou essência para ela, seu movimento, inclusive, mostra-se avesso a quaisquer amarras exteriores que queiram contê-la. Cada poema pode, inclusive, lançar uma resposta diferente para essa questão. O que se busca

aqui, portanto, é traçar algumas reflexões que permitam aproximar-se do poético, entrever alguns vislumbres que o descrevem e, dessa forma, deter-se sobre o texto de *Ulysses* a partir dessas observações.

Tudo parece começar pelo signo linguístico, por uma indagação que procure caracterizá-lo e traçar suas relações com os objetos. A Semiologia proposta por Saussure e a Semiótica definida por Peirce aparecem, assim, como as duas teorias que embasam essa discussão. Sobre a diferença de pensamento desses dois autores, o poeta, semioticista e exímio pensador da materialidade da linguagem, Décio Pignatari, em *Semiótica & literatura*, explica:

A *Semiótica*, ou Teoria Geral dos Signos, é uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações, entendendo-se por *signo* tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos. A Semiologia, que podemos considerar de origem francesa, aparentemente persegue os mesmos objetivos, mas em sentido inverso. Enquanto a Semiótica, fundada pelo filósofo e lógico-matemático Charles Sanders Peirce, arma um sistema de classificação dos signos onde se encaixa o signo verbal, a Semiologia estende os conceitos da Linguística, de Ferdinand de Saussure, aos demais signos. Esta opera por dicotomias ou relações diádicas (significante/ significado, denotação/ conotação, paradigma/ sintagma); aquela, por tricotomias ou relações triádicas (signo/ referente/ interpretante, ícone/ índice/ símbolo, sintaxe/ semântica/ pragmática). (PIGNATARI, 2004, p. 21-2, *grifos do autor*)

Nessas poucas linhas, Pignatari fornece um resumo das questões iniciais que balizam o signo linguístico. Dessa forma, ele mostra que, enquanto a Semiótica procura definir o signo sem comparações anteriores, a Semiologia caracteriza os outros signos a partir do verbal, da palavra escrita e sua dicotomia significante e significado. Dessa forma, em Saussure, o pensamento não-verbal é caracterizado a partir do verbal, de modo a sofrer as influências e a hierarquia do primeiro. Peirce era um filósofo, Saussure um linguista. Isso faz toda a diferença, já que mostra o ponto a partir do qual partiram esses teóricos para refletir sobre o signo. A Semiologia, assim, proposta por Saussure, aparece como uma área da Linguística, a Semiótica peirciana permanece à parte. Pignatari, inclusive, chega a afirmar que é a



Linguística que faz parte da Semiótica e não o contrário, como propõe Roland Barthes (*ibidem*, p. 17).

Além disso, a teoria proposta por Peirce insere mais um elemento na caracterização sógnica. Assim, ele não vê o signo de maneira dual, inscreve-o em uma tríade. Esse movimento peirciano advém da influência de Hegel e do pensamento dialético. Dessa forma, existem três categorias que refletem as coisas: primeiridade, secundidade e terceiridade. Esse processo também aparece no signo linguístico e na sua relação com os objetos do mundo, de tal forma que ele se divide em ícone, índice e símbolo. Pignatari explica a diferença que reside entre eles:

a) ícone (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som); b) índice (secundidade): mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) símbolo (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral). Em princípio, os ícones se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação, funcionando os índices como pontes. O ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica – *nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis da criação.* (*ibidem*, p. 19-20, *grifos meus*)

A partir dessa diferenciação, percebe-se que o ícone traça um vínculo analógico com o objeto reportado, ou seja, essa relação ocorre a partir de uma semelhança que recai sobre a forma. Enquanto os símbolos remetem ao referente por meio de um vínculo arbitrário e que faz parte do contexto em que são inseridos, o ícone traz o seu objeto, faz com que, através dele, esse objeto apareça. O símbolo reporta uma ausência, na falta do objeto o símbolo se inscreve. O ícone evoca uma presença, presentifica o objeto ali onde ele não está. É esse ponto, portanto, que diferencia o discurso simbólico do icônico, a lógica da analógica, o referencial do imagético, a prosa da poesia.

Entretanto, deve-se observar uma espécie de ressalva feita por Pignatari quando ele diz que o símbolo e o ícone podem confundir-se “nos mais altos níveis da criação”. Portanto, um texto literário pode ser construído a partir dessas duas formas discursivas, de maneira que a prevalência de um não implica na ausência do outro, mas apenas em sua minimização. Em um

gênero como o romance, inclusive, essas distinções não ocorrem de maneira rígida, são fluidas e pode-se entrever tanto o ícone quanto o símbolo a erigirem o texto que ali se perfaz.

Pignatari aponta ainda que existem duas formas de associação dos signos: a *similaridade* e a *contiguidade*. Enquanto os ícones relacionam-se a partir do primeiro, os símbolos tomam o segundo como base para as suas ligações. Ele afirma também que a similaridade forma o paradigma, eixos paradigmáticos ou de *seleção* e a contiguidade constrói o sintagma, eixos sintagmáticos ou de *combinação* (*ibidem*, p. 21-2). É especificamente sobre esse ponto, a seleção e a combinação, que o linguista Roman Jakobson, a partir da divisão da linguagem em funções que estabelece, define a poesia. Para ele, a função poética é aquela que se volta, de forma predominante, à mensagem veiculada<sup>4</sup>. Dessa maneira, a característica básica dessa função é o modo peculiar de utilizar as duas maneiras de combinação verbal (JAKOBSON, 2003, p. 129). Segundo o linguista:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento. (*ibidem*, p. 130, *grifo do autor*)

Nota-se, a partir dessa imagem apontada por Jakobson, que a linguagem poética diferencia-se por fazer com que a construção frasal, ou seja, a combinação de elementos para que se forme uma sequência mais complexa (a frase), ocorra a partir da equivalência entre os termos. A seleção sobrepõe-se à combinação, a similaridade sobre a contiguidade. Os sintagmas, assim, são formados a partir da similaridade, ou seja, de vínculos

---

<sup>4</sup> É importante frisar que, para Jakobson, as funções coexistem, de maneira que, em determinado discurso, ocorre a presença simultânea de várias funções, mas busca-se averiguar a predominante. Desse modo, a poesia não se reduz à função poética da linguagem, da mesma maneira que essa não se exaure na poesia.

analógicos que possuem entre si. Pignatari complementa essa projeção destacada por Jakobson, expande esse conceito e faz com que ele abarque outros elementos que potencializam a imagem. Ele afirma:

De modo que a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático – que caracteriza, na notável visão de Jakobson, a função poética da linguagem – implica, conseqüentemente, a iconização do símbolo, a analogização do digital, a neutralização da hipotaxe pela parataxe, a sincronização da diacronia, a simultaneização da linearidade – enfim, a qualitatização da quantidade e a “primeirização” da terceiridade. O percurso oposto vai conduzindo à desdensificação, à descondensação da linguagem – à prosa. (PIGNATARI, 2004, p. 67)

Dessa forma, percebe-se que esse movimento da linguagem, que de símbolo passa a ser ícone, inscreve uma nova lógica que rompe com os elementos que embasam o discurso linear. Assim, a hipotaxe, que traça a hierarquia de frases através da subordinação, cede lugar para a parataxe. Desse modo, o movimento que se delineia é o da construção de frases justapostas de forma a suscitar imagens que parecem ocorrer simultaneamente. Esse processo rompe com a lógica e a relação de hierarquia entre os elementos que ela estabelece. A partir disso, não existem leis anteriores ou exteriores ao texto que indiquem a construção frasal, ela pode ocorrer através das relações icônicas que se estabelecem. Assim, esse movimento traçado pelo ícone, na poesia, busca engendrar uma imagem e não reportar de maneira pré-estabelecida uma informação acerca de um referente extra-linguístico. Aqui, a própria linguagem torna-se o objeto, ao mesmo tempo que o recria a partir das novas relações que o poema estabelece.

O movimento que o ícone instala parece ser inverso ao do símbolo. O primeiro informa algo sobre o seu referente e, para que tenha significado, a informação que ele suscita deve ter uma relação direta com o objeto retratado. Já o segundo, ao trazer à tona a imagem do objeto, transforma-o. A poesia não busca informar algo acerca das coisas que estão no mundo, ela quer reinventá-las. Como se depois de um poema, o objeto não pudesse ser mais o mesmo. Depois de *ler* um poema sobre determinado elemento (ler

aqui não significa apenas destrinchar o seu conteúdo, mas, principalmente, deter-se sobre a forma que diz o conteúdo ali proposto), não é possível enxergá-lo como antes. Alguma coisa muda, o poema altera esse objeto, *cria* uma nova sensação a ser evocada por ele.

A poesia, portanto, não só erige uma nova linguagem através das analogias que promove, e que podem colocar em cheque a lógica e a gramática, ela também transforma os objetos sobre os quais se debruça. Inscreve uma nova maneira de enxergar e sentir esses objetos. Reorganiza, portanto, o mundo a partir de uma revolução da linguagem. Esse é o papel do ícone, colocar a linguagem e o mundo em movimento, constantemente. Pignatari afirma ainda que ele representa o objeto através de “traços de semelhança ou analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados. Em relação ao seu Objeto Imediato, o ícone é sempre o signo de uma qualidade (é um primeiro). O ícone é o signo de um possível” (*ibidem*, p. 52-3). O ícone permite isso, sua relação com objeto não é de dependência, mas de liberdade. Ele é livre e aberto às possibilidades que possam traçar novas relações com o mundo. Ele é primeiridade, nada o antecede. Inicia, assim, o movimento dialético peirciano que teoriza o signo, de modo a criar novas associações entre a linguagem e o objeto. Ao inaugurar o signo, ele instala uma nova linguagem. Esse processo, aliás, não é fixo, ele inscreve-se e se renova a cada poema.

Essa primazia do icônico sobre o simbólico parece ocorrer em *Ulysses*, de modo que não existe somente uma narrativa usual e nem um discurso comum em prosa. Inscreve-se ali a instauração de uma nova linguagem que desmonta e repensa o próprio conceito de narrativa, já que, ao rearranjá-la, Joyce expande o seu alcance. Através de uma construção linguística engendrada pelo texto é possível, inclusive, potencializar o relato, de modo a inscrever outras imagens que encontram-se guardadas para além dele. Há algo ali que excede a narrativa e que adentra, assim, o terreno icônico da linguagem. Acerca dessa ideia, Octavio Paz afirma que esse autor “faz a palavra recuperar sua autonomia para romper o fio do pensamento discursivo” (PAZ, 2012, p. 236). A linguagem joyceana, assim, quebra a linearidade e hierarquia do discurso. Ao inscrever-se como ícone, ela pode

não se sujeitar mais a nenhuma lógica que se coloque de maneira prévia ou exterior ao texto. *Ulysses* instala a sua própria lógica a partir das relações de similaridade que engendra. Esse processo faz com que, diante dessa *palavra autônoma*, a narrativa possa, inclusive, minimizar-se, já que existe uma outra história que pulsa sob os olhos do leitor. Assim, a significação pode ocorrer também a partir dessa analógica criada pelo texto que, ao mesmo tempo que inscreve uma nova linguagem, inaugura um universo de formas, pensamentos e sensações.

Assim, ao traçar a diferença entre prosa e poesia, Pignatari descreve como alguns textos que aparecem revestidos pela prosa são, a partir de um olhar mais atento, poesia, já que encontram-se imersos na analógica que caracteriza essa linguagem. Ele explica:

Associações por contiguidade, no código verbal, podem ser resumidas; resumir uma tese significa reter sua essência; resumir um poema significa perder sua essência. Uma forma não pode ser resumida. Mas, e quanto a um romance, ou um conto? Não é apenas por mero acaso que em muitos idiomas ocidentais o termo *argumento* serve igualmente, tanto na lógica como na ficção, para indicar a linha narrativa, o enredo, o sumário da estória. As principais descobertas de Propp não dizem respeito somente às funções narrativas, mas também ao fato de que a narrativa é construída segundo padrões de predicação, associações de causa e efeito. Os contos de encantamento e as narrativas em geral apresentam a mesma estrutura da predicação, da sentença, da frase. Em 1968, ministrei um seminário na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (SP), destinado à análise do fenômeno de “rarefação do enredo” na moderna prosa de ficção. As duas conclusões mais importantes foram as seguintes: 1) a narrativa depende do número e da hierarquia dos caracteres (estrutura hipotática); implica um desenvolvimento linear discursivo; 2) a redução do número dos caracteres causa, ao mesmo tempo, um “empobrecimento” da narrativa (rarefação do enredo) e a simultaneidade de ações (*Ulysses*, de Joyce, o tão comentado novo romance francês, e *L’année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, podem ser aqui lembrados como exemplos e ilustrações). (PIGNATARI, 2004, p. 169-70)

A prosa, assim, parece presa ao discurso, à hierarquia e ao encadeamento lógico que o caracterizam. Ela sofre os ditames da gramática, é regida pela hipotaxe e desenvolve uma linha narrativa e um enredo construídos a partir dessas amarras. O enredo, dessa forma, forma-se

através do encadeamento lógico de ações e obedece os parâmetros das instâncias narrativas. Esses são os aspectos que constroem a lógica do enredo e que a prosa deve observar. A *rarefação do enredo*, indicada por Pignatari e que acomete algumas obras em prosa, faz com que os elementos que formam o enredo sejam minimizados, de modo a fazer com que o encadeamento de ações ceda lugar à simultaneidade que advém da construção de uma linguagem icônica. O ícone, assim, imiscui-se à prosa, assume o seu corpo e reveste-se com a sua forma. A ação dos personagens, portanto, cede espaço para a ação da linguagem. Ao minimizar o enredo, esse tipo de prosa rompe com a lógica desse discurso e faz com que subsista ali uma analógica linguística que se desenvolve de maneira simultânea ao enredo. Esse movimento faz com que a história que se perfaz engendre-se a partir dessa consonância entre forma e conteúdo, de modo que os dois transmitam a mesma mensagem e seja impossível dissociá-los. Além disso, essa construção icônica, pode, inclusive, entrever um certo ultrapassar das regras da lógica gramatical. Os textos de Joyce, aliás, parecem inscrever esse rearranjo da língua. São exemplos disso o uso da vírgula, que ele evita, e, muitas vezes, omite-a mesmo quando ela é necessária e, além disso, a palavra-valise, que já porta em si uma espécie de desconstrução linguística ao inscrever uma palavra inexistente no idioma<sup>5</sup>.

Esse processo ocorre em *Ulysses*. Isso faz com que essa obra, apesar do extenso volume de páginas que possui, seja condensada. Não só pelo número de ações dos personagens, que é menor, mas, principalmente, pela linguagem que se condensa. Assim, as ações correm lentamente, já que os personagens (e também o narrador) refletem demoradamente sobre o que fazem, rememoram, descrevem. Além disso, há uma condensação linguística que propõe significados que estão além das ações desenvolvidas pelos personagens e inscreve o ponto em que a ação recai sobre a própria linguagem, através dos processos analógicos que agrupam as palavras. Dessa forma, outras imagens que constroem *Ulysses* encontram-se guardadas nas palavras que formam o texto, condensam-se em suas letras e aguardam por uma leitura icônica que as persigam para que, enfim, possam

---

<sup>5</sup> A palavra-valise joyceana, inclusive, será analisada de maneira mais detida ainda neste capítulo.

(talvez) surgir. As imagens, desse modo, encontram-se encaixadas umas nas outras, o que faz com que esse processo de minimização do enredo multiplique a significação a ser apreendida. Não há, portanto, somente uma narrativa a ser seguida e que possa ser resumida, o que existe é um movimento textual que faz relampejar múltiplas imagens simultâneas e que é sentido, mas não pode ser apreendido. Tentar resumir *Ulysses* é perder muito (ou, talvez, tudo) do que se erige ali.

Além disso, existe um elemento, presente no texto joyceano, que compõe esse encadeamento analógico que forma a linguagem poética: o ritmo. É a alternância das diferenças e semelhanças entre significantes – presença ou ausência de determinado elemento –, inclusive, que será a base dessa característica essencial do poético. Em poesia, a combinação de elementos visa engendrar um certo ritmo ao texto e é ele que irá direcionar, a partir de sua criação, todo o poema. É o ritmo que dita a estrutura poética, o caminho a ser percorrido pelas palavras, seu alinhamento e posição.

O próprio Joyce teoriza acerca do ritmo em *Stephen Hero*. Essa obra, nas palavras do biógrafo Richard Ellmann, é um texto extenso, iniciado em 1904 e posteriormente condensado para formar *Um retrato do artista quando jovem* (ELLMANN, 1982, p. 144). *Stephen Hero*, por sua vez, é a recriação de um conto autobiográfico escrito em um único dia chamado *O retrato do artista*. Ellmann afirma que “esse era o extraordinário começo da maturidade de Joyce como escritor” e diz ainda que esse processo, do primeiro *Retrato* até a sua versão final, levaria dez anos. Depois disso viria *Ulysses*, escrito entre 1914 e 1921. Esse movimento, iniciado com *O retrato do artista* e culminado em *Ulysses*, marca também a existência de um personagem caro à Joyce e imprescindível para analisar a obra do autor: Stephen Dedalus. Ele perpassa esses quatro textos e, além disso, possui uma forte marca autobiográfica com Joyce. Desse modo, por vezes é difícil conseguir separar o autor do personagem. Acerca dessa tênue diferenciação entre os dois, John Paul Riquelme afirma:

Outra dificuldade é o fato de Joyce ter atribuído a Stephen tantos detalhes de sua própria vida. Além do mais, há um fato estranho na história da publicação inicial em jornais dos contos posteriormente reunidos em *Dublinenses*: Joyce

algumas vezes usou, ele mesmo, o pseudônimo 'Stephen Dedalus'. A reprodução dos pensamentos de seus personagens, como nas passagens paterianas do *Retrato*, torna difícil distinguir a perspectiva do narrador dos pensamentos do personagem, embora a narração se dê na terceira pessoa. Como Joyce escreve ficção e não pura autobiografia, é importante não identificar de forma absoluta o autor real com o personagem do jovem artista; no entanto, os textos frequentemente nos encorajam a considerar tal paralelismo. (RIQUELME, 1992, p. 44-5)

Assim, percebe-se que os hábitos de Stephen afirmados pelo narrador e os pensamentos do personagem podem ser analisados a partir dessa ligação que ele possui com o autor. Narrador e personagem confundem-se de maneira que, por vezes, parece que o próprio Joyce assume o discurso. Stephen, assim, é o artista, de modo que é através dele que Joyce revela as teorias estéticas que desenvolve e o processo de formação do escritor.

Ainda acerca do ritmo, em *Stephen Hero*, existe uma passagem que revela, não se sabe se através do narrador ou do personagem, uma reflexão sobre esse elemento. O trecho é apenas um fragmento, já que se encontra sem o início da frase.

of verse are the first conditions which the words must submit to, the rhythm is the esthetic result of the senses, values and relations of the words thus conditioned. The beauty of verse consisted as much in the concealment as in the revelation of construction but it certainly could not proceed from only one of these<sup>6</sup>. (JOYCE, 1963, p. 25)

Não se sabe ao certo sobre quais fatores as palavras precisam se submeter, mas ele coloca o ritmo como o *resultado estético das relações entre as palavras*. Ele forma-se, portanto, através de palavras semelhantes e as mantém unidas, é o ponto de ligação entre elas. Aproxima certas palavras, traça cadeias que as agrupam e as diferenciam de outras, colocando-as, assim, em movimento, em uma dança que ele fornece o tom. É dito ainda

---

<sup>6</sup> Na tradução de José Roberto O'Shea: "do verso são as primeiras condições às quais as palavras devem se submeter, sendo o ritmo o resultado estético dos sentidos, valores e relações entre as palavras assim condicionadas. A beleza do verso consistia tanto no ocultamento quanto na revelação do constructo mas é certo que não podia resultar de apenas um desses fatores" (JOYCE, 2012, p. 19).



que os sentidos e valores das palavras também marcam o ritmo do poema. Deve-se lembrar que esse é um texto inicial de Joyce, de modo que as ideias do autor acerca da linguagem irão modificar-se até chegar em *Ulysses*. Ademais, ao observar Stephen, só no fim do *Retrato* é que o artista está formado para escrever o romance, *Ulysses* no caso, que se propõe. Pode-se, assim, fazer uma analogia entre Stephen e Joyce, de maneira que *Ulysses* inscreve-se como a maturação de uma estética linguística que, posteriormente, será levada à exaustão em *Finnegans Wake* – texto em que a palavra se liberta tanto do significado que não existe mais uma narrativa no sentido estrito do termo.

É o ritmo ainda que, segundo Octavio Paz, marca a peculiaridade da “frase poética”, já que “ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo” (PAZ, 2010, p. 58). Percebe-se, então, que o fator principal da poesia é o ritmo. É ele, além disso, que a diferencia da prosa, já que só através dele é que o significado se dará. Ele não é um elemento da poesia, ele é o elemento da poesia. É o fator que conecta a frase poética e possibilita a significação. Esse movimento rítmico constitui-se através da similaridade entre os termos e a equivalência entre eles, em detrimento da contiguidade de sentido que marca a estrutura da prosa. Dessa forma, o sentido, em poesia, encontra-se nessa fusão, pelo ritmo, entre significantes semelhantes que, em uma só imagem, unem seus significados.

Ainda sobre a frase joyceana em *Stephen Hero*, observa-se que, no segundo período, aparece a ideia de que a beleza, em poesia, existe no contraste entre revelar e esconder o seu engendramento linguístico. Isso é suscitado de maneira literal aqui, já que essa obra possui um caráter mais analítico. No *Retrato* e em *Ulysses*, entretanto, esse conceito inscreve-se na linguagem. Essa ideia sugere que o texto, assim, apresenta-se em movimento, já que ao mostrar algumas relações existentes entre as palavras, esconde outras que só serão percebidas posteriormente. Desse modo, a cada novo contato que se tem com o texto uma nova experiência é apresentada. Assim, existe a surpresa de um inesperado encontro com novas significações, de modo a renovar a leitura (e, principalmente, as releituras).

Além disso, apesar da diferença temporal e, conseqüentemente, de ideias que marcam *Stephen Hero* e *Ulysses*, outro ponto que já se inscreve no primeiro é uma certa inquietação do personagem Stephen (e, por analogia, de Joyce) em buscar os significados escondidos nas palavras. O narrador, assim, descreve os hábitos de Stephen:

(...) He read them as one would read a thesaurus and made a “garner” of words. He read Skeat’s *Etymological Dictionary* by the hour and his mind, which had from the first been only too submissive to the infant sense of wonder, was often hypnotised by the most commonplace conversation. People seemed to him strangely ignorant of the value of the words they used so glibly. (...) As he walked thus through the ways of the city he had his ears and eyes ever prompt to receive impressions. It was not only in Skeat that he found words for his treasure-house, he found them also at haphazard in the shops, on advertisements, in the mouths of the plodding public. He kept repeating them to himself till they lost all instantaneous meaning for him and became wonderful vocables. (...) and then he would return home with a deliberate, unflagging step piecing together meaningless words and phrases with deliberate inflagging seriousness. (...) Stephen did not attach himself to art in any spirit of youthful diletantism but strove to pierce to the significant heart of everything<sup>7</sup>. (JOYCE, 1963, p. 26-33)

Percebe-se, assim, que há uma fascinação do personagem acerca da linguagem e de seu significado preciso. Stephen detém-se sobre cada palavra, de maneira a esmiuçá-la. Esse processo busca afastar os significados mais imediatos, do senso comum e que muitas vezes impregnam as palavras do contexto a que se referem. Essas significações, puramente referenciais e formadas através da contigüidade, parecem esconder o sentido

---

<sup>7</sup> Na tradução de José Roberto O’Shea: “(...) Lia esses autores como quem lesse um tesouro e fazia um celeiro de palavras. Lia o *Dicionário etimológico* de Skeat hora após hora e sua mente, desde sempre demasiado submissa ao espanto típico de uma criança, costumava ficar hipnotizada diante da conversa mais banal. Para ele as pessoas pareciam ignorar o valor dos vocábulos que empregavam de modo tão superficial. (...) Enquanto seguia pelos caminhos da cidade, mantinha ouvidos e olhos sempre atentos para registrar impressões. Não apenas em Skeat encontrava palavras para seu cofre-forte, também as encontrava aleatoriamente em lojas, anúncios, na boca da população que se arrastava. Ele as repetia para si mesmo até que perdessem todo significado corriqueiro e se tornassem vocábulos fantásticos. (...) e então voltava para casa com passadas resolutas, incansáveis, costurando palavras e frases desconexas com uma seriedade resoluta e incansável. (...) Stephen não se apegava à arte com qualquer espírito de diletantismo jovial mas buscava penetrar o coração do significado de tudo” (JOYCE, 2012, p. 20-4).

mais íntimo, que está retido no âmago das palavras. Stephen, assim como Joyce, busca travar uma relação muito próxima, de intimidade com elas. A partir disso, as palavras mostram-se desnudas, sem qualquer véu que possa turvar sua imagem. Esse movimento propicia o engendramento de um outro processo significativo através da similaridade, o da primazia do icônico sobre o simbólico. Isso acontece por meio de frases que à primeira vista podem ser tidas como *desconexas*, mas que são construídas para potencializar essa fruição íntima das palavras. Observa-se que o germe desse pensamento já aparece em *Stephen Hero*, de modo que, em *Ulysses*, essa ideia já se encontra sedimentada na escritura joyceana.

Esse processo de similaridade entre os termos, entretanto, não pode ser exaurido pela rima. Esta mostra-se insuficiente para abrigar a potencialidade linguística que se encontra envolvida nesse conceito. Existe, para isso, uma figura de linguagem que descreve esse movimento e que, para Jakobson, ocupa um papel central dentro da linguagem poética, já que condensa aquela imagem da projeção suscitada por ele anteriormente. Essa figura é a paronomásia. O linguista, ainda em *Linguística e comunicação*, descreve o seu alcance:

A repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à sequência torna reiteráveis não apenas as sequências da mensagem poética, mas a totalidade desta. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro – tudo isto representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia. Numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomásica. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado. (JAKOBSON, 2003, p. 150-1)

A paronomásia, assim, trava relações entre significantes e liga palavras de significados distintos que possuem forte similaridade visual (quando a disposição das letras que formam as palavras é semelhante). Essa figura forma o paragrama, a relação significante entre duas ou mais palavras, que pode, por sua vez, estender-se e culminar em uma cadeia (ou grade) paragramática, quando há ligação entre os paragramas. Essas relações, em

poesia, que tangem a forma reverberam no significado que dali se apreende, já que forma e conteúdo dizem, simultaneamente, a mesma mensagem. Espalham-se, assim, para formar uma só imagem a partir das justaposições e fusões imagéticas. Dessa forma, a interação significativa que se apresenta através dos vínculos paragramáticos culminam em consonâncias que produzem significado. Não ocupam essa posição do signo linguístico, já que fazem parte do significante, mas conseguem reconstruir e remodelar os significados apreendidos.

O paragrama está presente quando há similaridade entre as palavras e faz com que, através desse ponto de semelhança, os vocábulos guardem-se uns nos outros. De modo que, a cada novo termo equivalente, aconteça uma retomada e reiteração dos similares que o antecedem. Isso faz com que cada parte do poema contenha o seu todo, já que apresenta o ritmo que o engendra. Esse movimento rítmico aponta para os paragramas, formados através dos vínculos entre elementos similares encontrados nas palavras. Dessa forma, o paragrama guarda a essência sonora do poema na sua visualidade, faz com que o aspecto visual marque os encontros do ritmo e, assim, traça os seus movimentos. É esse delinear rítmico, portanto, que descreve o caminho do significado poético e é através da analogia entre significantes que ele pode ser percorrido. Na poesia, o significado forma-se a partir desses vínculos produzidos pelo ritmo – que, por sua vez, constrói-se por meio da similaridade entre as palavras –, ou seja, engendra-se através do som emitido pelo poema.

No último texto de *Semiótica & literatura*, Décio Pignatari desdobra-se sobre essa questão da paronomásia como portadora e produtora de significado, em detrimento do que ele chama – e que, inclusive, dá nome à esse texto – de “ilusão da contiguidade”. Segundo ele, existe um demasiado uso da lógica – que, por definição, é um pensamento extra-linguístico – para a construção linguística, ponto em que a poesia inscreve a sua oposição. Assim, para ele, uma figura de linguagem que promove esse movimento, através da primazia do icônico sobre o simbólico, é a paronomásia. Ele explica:

Em termos semióticos, podemos definir a metáfora como um hipoícone por contiguidade, significando uma semelhança ou paralelismo entre certas características supostamente observadas nos *referentes* dos signos (*similaridade semântica*, ou semelhança de significado) – por exemplo, quando dizemos “João é águia”. Mas o caso é outro quando dizemos “Aguilar é águia”. Aqui, a semelhança externa está como que corporificada internamente nos signos: tanto o som como a imagem tendem a imitar as semelhanças de traços supostamente existentes nos referentes. A paronomásia estabelece a similaridade sintática ou a semelhança entre o significante e significado. O que observamos aqui é um processo de iconização do verbal. Mesmo considerando a semelhança formal como metafórica (no final das contas, a semelhança entre sons e letras pouco tem a ver com a semelhança entre as características dos objetos comparados) – mesmo assim, o fenômeno é completamente diverso em qualidade, porque representa a passagem da associação por contiguidade para associação por similaridade, de símbolo para ícone – *um ícone do processo de similaridade*. A metáfora aponta para; a paronomásia tenta retratar. A desverbalização da palavra não ocorre tão somente pela metáfora comum. A paronomásia (paramorfismo) deve ocorrer. Mais ainda, o paramorfismo por ele mesmo pode desempenhar todo o papel (daí a *música* poética). Segue-se, ou assim me parece, que ao nível verbal seria a paronomásia (o paramorfismo), e não a metáfora, a responsável pela caracterização do eixo paradigmático. A paronomásia rompe o discurso (hipotaxe), tornando-o espacial (parataxe), criando uma sintaxe não-linear, uma sintaxe analógico-topológica. (PIGNATARI, 2004, p. 180-1, *grifos do autor*)

Essa figura de linguagem, portanto, faz com que as palavras não mais representem algo que está fora delas (símbolo). Ela prende o significado à materialidade do vocábulo e faz com que a significação ocorra através da relação visual e sonora estabelecida entre as palavras (ícone). O processo que ocorre aqui é diferente do proposto pela metáfora. Essa relaciona objetos e permanece no campo simbólico da linguagem, já que promove uma similaridade entre significados, tal como no primeiro exemplo fornecido por Pignatari (“João é águia”). Ao contrário disso, no segundo exemplo (“Aguilar é águia”), percebe-se que a semelhança traçada entre os dois deixa de existir somente nos objetos e passa a inscrever-se na linguagem. A águia já em está em Aguilar, ela já aparece inscrita em seu nome. Desse modo, a paronomásia evoca uma metáfora, transmite uma relação de imagens, mas vai além dela, faz com essas duas imagens sejam fundidas na palavra, no

paragrama que condensa essa relação. A frase “Aguilar é águia”, portanto, apresenta-se guardada em Aguilar, as letras desse nome trazem a marca de sua relação com a ave. Através do paragrama formado entre Aguilar e águia, apenas a menção do primeiro já apresenta a marca dessa metáfora existente entre os dois. Desse modo, o segundo exemplo, através da paronomásia, parece evocar duas metáforas, uma que relaciona os significados e outra que, e esse é o ponto que a diferencia da metáfora comum, vincula os significantes. Assim, percebe-se que, enquanto a construção metafórica remete a uma relação, a paronomásica evoca duas, a que advém do significado e a do significante, de maneira a fundi-las em uma só imagem.

Dessa forma, nota-se que a paronomásia traz a metáfora para a linguagem, faz com que ela ocorra através das relações paragramáticas existentes. Ao fazer isso, essa figura instaura o movimento icônico da linguagem e faz com que ela não mais apenas remeta a um significado exterior, mas inscreva a significação nas palavras que ali se apresentam. Assim, enquanto a metáfora relaciona objetos semelhantes, a paronomásia faz com que essa semelhança ocorra na linguagem.

A paronomásia funde, portanto, o significado ao significante de modo a fazer com que ambos produzam-se simultaneamente e não toma o segundo como apenas um canal que leva ao sentido. Essa significação produzida, assim, redireciona a produção de significado a partir das relações estabelecidas pelos significantes. Isso faz com que a significação se faça a partir de processos analógicos no texto. Além disso, a paronomásia aparece como o ponto de encontro entre o aspecto visual e sonoro da linguagem que dá origem ao ritmo. Esse forma-se a partir dessa iconicidade linguística e das relações que se estabelecem a partir desse processo.

Essa figura, portanto, quebra a linearidade do discurso e o espacializa. O significado, assim, não se produz apenas a partir de uma leitura linha a linha, ele constrói-se a partir de uma visão do texto como um todo e das relações que são travadas ali. Com a paronomásia, não existe hierarquia e linearidade, o que subsiste é multiplicidade e simultaneidade. É ela que inscreve o movimento icônico da linguagem, ao estabelecer a primazia da similaridade e a significação a partir do vínculo entre as palavras.

Pignatari explica ainda que o movimento rítmico traçado por um poema já é ícone e inscreve um paralelo entre a projeção apontada por Jakobson e a teoria peirciana. Ele diz:

A repetição dos sons sempre é uma repetição que se dá no tempo. Essa repetição dos sons no tempo cria uma rede especial rítmica – um diagrama, uma sintaxe topológica. Ritmo é ícone. O som com marcação de tempo é ritmo, assim como é ritmo a marcação espaciotemporal (na dança, no cinema ou na cadeia de montagem) e a espacialização do espaço (na arquitetura ou na pintura). O ritmo é um ícone relacional. Resumindo, a similaridade sonora gera semelhanças e correspondências espaciais – e aqui nós temos o fundamento principal da sintaxe icônica subjacente na poesia e em certos tipos de prosa, como as obras *Tristram Shandy*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*. A paronomásia seria a ponte do verbal para o icônico; por essa mesma razão, é considerada “poética”, “literária” e, principalmente, “não-científica”... (...) Assim, traduzindo a famosa *função poética* de Jakobson, da Linguística para a Semiótica, temos: A linguagem verbal (particularmente a linguagem simbólica peirciana) adquire a tão falada função poética, quando um sistema icônico lhe é infra, intra e superimposto. O corolário disto: ... quando uma sintaxe analógica é superposta a uma sintaxe lógica. (*ibidem*, p. 181-2, *grifos do autor*)

O paragrama, assim, marca o ponto em que a linguagem deixa o simbólico e passa para o icônico e é esse processo que marca a inscrição da poesia. A linguagem poética começa quando o ícone invade as relações linguísticas engendradas, de modo a sobrepor-se sobre qualquer lógica que ali pretenda existir. Pignatari afirma ainda que esse movimento de busca do ícone subjacente à linguagem aparece em *Ulysses* e, assim, dissolve as delimitações que procurem separar a prosa do campo poético no romance.

Essa iconicidade da palavra, inclusive, é uma procura constante de Joyce – incipiente, mas com força em *Ulysses* e de maneira visceral em *Finnegans Wake* – para a construção linguística que engendra e, ao mesmo tempo, desconstrói a narrativa. Sobre isso, Anthony Burgess aponta:

Tanto nesse trabalho [*F. W.*] quanto em *Ulysses*, Joyce, evidentemente vê como uma técnica literária válida impulsionar as palavras – em sua estrutura fonêmica e ortográfica – em uma função semiótica que se mostra mais

icônica do que o convencional. A palavra não deve somente apontar para o seu referente: ela deve também representar a si própria, mesmo sob o risco de sua desagregação. (BURGESS, 1973, p. 21-2)

As palavras que formam o texto joyceano, dessa forma, arranjam-se de modo a saltarem sobre a página e poderem ser, em um relance, entrevistadas por olhos que percorrem as linhas dispostas ali. Elas passam a ser visualizadas iconicamente, em sua materialidade e, assim, fazem com que o sentido possa ocorrer nesse espaço entre os olhos e as letras. Elas invadem o olhar que se lança na página e, nesse movimento, além de impregnar sua própria materialidade na visão que se dá aí, apontam também para outras palavras a elas similares. Cada uma guarda, portanto, em seu corpo icônico, traços de outras. Isso aponta para uma espécie de memória de palavras – ou das palavras – que se lança no texto e arrebatam o olhar que perscruta cada uma delas, nessa visão que se demora na materialidade e nos traços que elas carregam. A significação que se produz através da similaridade, portanto, ocorre sobre uma cadeia de palavras que se assemelham e que perpassam o texto. A produção de sentido acontece nas conexões dessa cadeia, no arranjo particular entre palavras que se forma em determinado texto. Esse processo, inclusive, descreve a paronomásia e a cadeia paragramática que ela articula. A palavra, assim, como diz Burgess, ao mostrar sua materialidade, coloca-se “sob o risco de sua desagregação”. Ao exhibir-se diante do olhar que se lança a ela, apaga-se, já que esses olhos passam a não enxergá-la na sua singularidade, mas a visualizar a memória de similaridade que se guarda ali. Assim, o olho passa a ver, através de uma, todas as palavras que são semelhantes a ela e estabelece as conexões sintagmáticas para que se produza a significação.

Inclusive, no começo do terceiro episódio de *Ulysses* aparece uma frase que parece condensar essa ideia: “Shut your eyes and see<sup>8</sup>” (JOYCE, 2011, p. 45). Ela inverte o sentido visual, de modo a inseri-lo em uma outra lógica. A visão, a partir dela, expande-se e ocorre com os olhos fechados.

---

<sup>8</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Feche os olhos e veja” (JOYCE, 2012, p. 140). Essa frase será analisada de maneira minuciosa no próximo capítulo, de modo que aqui ela é somente lançada, para que se comece a traçar um diálogo entre a discussão teórica proposta e o texto de *Ulysses*.



Aliás, essa ideia proposta, ao mesmo tempo que rearranja a visão, modifica a maneira de enxergar *Ulysses*. Essa frase, assim, fornece uma outra forma de ver as palavras, como se ela se voltasse sobre o próprio texto onde encontra-se e refletisse a forma de encará-lo. Ao ver de olhos fechados, expandir o olhar e alcançar a visão em um espaço que prescinde dos olhos ou insere-os em uma outra lógica, repensa-se a ocorrência do sentido visual. Desse modo, como consequência, pode-se repensar a maneira de lançar os olhos sobre *Ulysses*. Assim, ao insinuar um outro modo de ver, o texto joyceano parece propor que essa visão estendida recaia sobre ele e, dessa forma, entreveja as nuances que guardam-se sob a narrativa.

Esse movimento, inclusive, é a base de um processo utilizado por Joyce e que se transformou quase em uma marca de seus textos: a palavra-valise. Ela é utilizada de maneira vertiginosa em *Finnegans Wake* e contribui para a sensação de estranheza que se tem ao percorrê-lo. Porém, em *Ulysses*, apesar de ser pouco utilizada, a ideia que a embasa já se apresenta. Essa distinção entre os dois textos de Joyce, inclusive, pode ser enganosa se feita de maneira maniqueísta, de modo a enxergar *FW* como absurdamente estranho e *Ulysses* como uma narrativa comum. O interessante é pensar o que dessa estranheza, patente no último texto do autor, já encontra o seu germe no que o precede. Derek Attridge, em *Desfazendo as palavras-valise, ou quem tem medo de Finnegans Wake?*, analisa o processo que as formam e o desafio que elas lançam à significação. Attridge parte do trocadilho e explica que esse fenômeno linguístico realça a ambiguidade presente na língua, de modo que uma palavra, caso o contexto em que ela se insere não defina o sentido, aponta para mais de um significado. Segundo o crítico, para que se atinja esse efeito na literatura, deve-se construir cuidadosamente um arranjo linguístico que torne o contexto incapaz de determinar o sentido e, ao contrário, que ele – ou os vários que possam ser encaixados ali – possibilite as significações apontadas pelo significante (ATTRIDGE, 1992, p. 344). Essas semelhanças entre significantes já ocorre na língua, mas é o arranjo textual construído que potencializa esse ponto em que o símbolo falha e um outro processo de significação da linguagem começa a ser entrevisto: o ícone.

Essa iconicidade vai além do trocadilho, já que esse processo se limita a poucos significados (dois bastam) que se confundem e evidenciam a ambiguidade presente na língua. Nesse ponto, Attridge questiona-se:

O que aconteceria, porém, se houvesse uma forma de combinar o poder do trocadilho com a disponibilidade daqueles efeitos mais fracos da polissemia e de padronização, de enfocar aquelas associações dispensáveis e de ligar, numa experiência simultânea, aqueles significados que ficam separados em certos ecos verbais, como a rima e a assonância? E se a operação desse recurso pudesse, então, ser sinalizada independentemente do contexto, e de forma inevitável? Se fosse possível conseguir esta fusão, os processos de exclusão, que já operam no trocadilho, poderiam ser acionados com energia redobrada, porque o novo recurso exporia, de forma mais completa, os mitos de uma linguagem monossêmica e uma estrutura preexistente do significado e questionaria mais ainda a crença na transparência, estabilidade e racionalidade da linguagem. (*ibidem*, p. 345)

Para o crítico, é a palavra-valise que alcança esse efeito. Ela, tal como o trocadilho, é criada para potencializar a falência da crença de um único significado para cada significante. Porém, ao contrário dele, prescinde do contexto – já que o recria incessantemente – e resume em si (apenas uma palavra) a ambiguidade presente na língua em uma multiplicidade de significados que podem ser entrevistados a partir das letras que a formam. Por ser uma palavra inexistente no idioma, a palavra-valise salta aos olhos e faz com que o significante seja o elemento que produzirá os significados que podem cercá-la. Ela impulsiona, assim, processos de analogia que, através da similaridade entre significantes, formam uma cadeia de sentidos possíveis de serem extraídos dela. Ocorre, desse modo, uma expansão do potencial linguístico, já que, através de uma palavra, são transmitidas cadeias de significados. Todos eles possuem como base a semelhança entre letras e sons que podem ser relacionados entre a palavra-valise e os termos que se aproximam dela e povoam a língua em questão. Ela mostra-se, portanto, como uma impossibilidade na leitura, já que, ao multiplicar os significados, impede que um deles possa excluir os outros e faz com que, a cada olhar, um novo significado possa relampejar sobre a página.

Esse efeito produzido por ela, entretanto, pode também expandir-se e abarcar palavras que de fato pertencem ao idioma. A articulação linguística cunhada pelo texto pode ser produzida de forma a fazer com que determinada palavra da língua seja preenchida de significado de tal forma que passe a comportar-se como uma palavra-valise. Isso ocorre em *Ulysses* e é um fator que o aproxima de *Finnegans Wake*, já que, apesar do segundo levar ao extremo, a lógica que ele propõe através de uma analógica já encontra-se latente no primeiro. Dessa maneira, a construção da palavra-valise, em *Ulysses*, parece também ocorrer por meio da paronomásia. É através dessa figura de linguagem, inclusive, que os significantes similares são relacionados e formam os paragramas que, por sua vez, agrupam-se em cadeias cujos significados encontram-se unidos.

Em *Ulysses*, esse processo acontece de maneira que a narrativa possa ser rearticulada e repensada através dos significantes. Assim, uma relação paragramática que parece perpassar todo o romance é a que se estabelece entre a forma que o verbo *ver* assume em inglês (*see*) e a palavra dessa língua para *mar* (*sea*). Esse paragrama, proposto em *Ulysses*, marca que há algo nessa visão que vai em direção ao mar e espalha-se nele. Esse vínculo já ocorre na língua, mas é a forma textual construída no romance que o potencializa e o torna visível, como se o texto joyceano recriasse essas palavras de maneira que o significado de cada uma delas não possa mais ocorrer isoladamente.

Acerca dessas questões, o linguista Ferdinand de Saussure propõe um estudo, organizado por Jean Starobinski, em *As palavras sob as palavras*. Para Saussure, o dífono é a base a partir da qual os paragramas se formam e os trífonos, por sua vez, são unidades mais complexas que se agrupam a partir da “unidade não-redutível” que é o dífono (STAROBINSKI, 1974, p. 35). Assim, o dífono que embasa a relação descrita, em *Ulysses*, entre o *ver* (*see*) e o *mar* (*sea*) é SE, a partir do qual se formam dois trífonos (SEe e SEa) que possuem o mesmo som, mas aludem a palavras diferentes da língua. Esses trífonos formam um paragrama entre si e também são a base de duas redes paragramáticas que são construídas a partir deles. Essas, então, apesar de separadas, estão relacionadas através do paragrama que une os trífonos iniciais (SEE – SEA) e que ocorre por meio do dífono que embasa suas

estruturas.

Esse dífono (SE), que possibilita todas essas relações paragramáticas acerca do sentido visual em *UlysSEs*, aparece, inclusive, no nome do romance, o que inscreve esses vínculos no título. Dessa forma, percebe-se que antes mesmo de se adentrar propriamente no texto, a marca da consonância linguística entre o mar e o visual já aparece de forma condensada, por meio do dífono que a engendra. Além disso, ele aparece no meio de um movimento de espacialização de sibilantes, de modo que essa forma rítmica que relaciona sons de /s/ também mostra-se como estrutura base dessas consonâncias. Assim, a visão vincula-se não só à palavra mar (sea), mas ao movimento que lhe é inerente e que encontra paralelo na reverberação de sibilantes, no movimento de ida e volta incessante (sem começo e nem fim) que se revolve nesse espelhamento. Percebe-se, portanto, que além das relações traçadas a partir do dífono, a ressonância das sibilantes também aparece guardada e condensada no nome do romance. Desse modo, a alusão ao mar inscreve-se duplamente no título de *Ulysses*, tanto no movimento de sibilantes, que alude às ondas, quanto no dífono que condensa a relação entre ele e a visão. Esse paralelo, além disso, ocorre de maneira visual e sonora, já que o ritmo ecoa essas duas formas sensoriais e condensa as duas no significante.

A construção que se faz aqui, entretanto, mostra-se na direção inversa da que propõe Saussure em seus cadernos. Enquanto o linguista destaca um nome como *palavra-tema* e percebe como os fonemas que o compõe reverberam em outros versos, aqui, parte-se de duas palavras-tema, e do dífono que as embasa, que propõem duas cadeias paragramáticas, além do paragrama que existe entre elas.

A partir disso, nota-se que as redes de paragramas formam-se e se remodelam de maneira que as palavras estejam unidas aqui, depois afastam-se para juntar-se a outras e, mais adiante, retomam antigas relações. Visualiza-se, assim, um movimento incessante e simultâneo que impossibilita qualquer fixação ao mesmo tempo que potencializa múltiplos vínculos sincrônicos. Os paragramas, dessa forma, parecem já apontar para uma certa aporia que reside entre as palavras e nas ligações que podem ser feitas entre elas. Eles evocam, assim, essa possibilidade infinita e em movimento

incessante que reside no mar da linguagem. Pensar a partir de relações paragramáticas, portanto, é refletir sobre o que está se desfazendo e refazendo a todo instante, construindo e expandindo-se em significações engendradas *através* e *pela* linguagem. Acerca dessas questões que envolvem o paragrama como produtor de significação, a filósofa e crítica literária Julia Kristeva, afirma:

Chamamos de rede paragramática o *modelo tabular* (não-linear) da elaboração da imagem literária: em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido (diferente das normas semânticas e gramaticais da linguagem usual) na linguagem poética. O termo *rede* substitui a univocidade (a linearidade ao englobá-la), e sugere que cada conjunto (sequência) é fim e começo de uma relação plurivalente. (...) que constrói, mais do que exprime um *sentido*. (KRISTEVA, 2005, p. 107, *grifos do autor*)

Nota-se, assim, que a construção linguística extravasa a linha para expandir-se sobre a página e, vai mais além, abrange a totalidade textual. Não existe mais um sentido de leitura para alcançar a significação, o paragrama provoca uma relação simultânea entre todos os significantes similares dispostos no texto. O significado, dessa forma, como ressalta Kristeva, produz-se em cadeia (como uma tabela ou rede) a partir disso. Ele ultrapassa a linearidade e se multiplica, já que estabelece relações com todos os pontos que a formam. O sentido não se encontra em um vínculo determinado, mas é um constructo de todas essas ligações menores que, juntas, formam um agrupamento imagético que exprime a rede paragramática. Essa imagem, entretanto, longe de ser fixa e evocar um significado bem determinado, aparece em movimento e acompanha o balançar do ritmo engendrado a partir dessas relações significantes. Deve-se frisar que cada paragrama evoca uma ligação e, além disso, relaciona-se com outros para formar a rede. Assim, os significados fundem-se e se deslocam a partir das relações que são observadas. Os feixes imagéticos, portanto, movimentam-se *no* texto e *com* o texto.

Esse processo ocorre em *Ulysses* e fornece uma outra perspectiva de leitura da narrativa joyceana. Sobre esse movimento textual, o professor Piero Eyben, ao traduzir as *Epiphanies* de Joyce, afirma:

Posso dizer, aqui, que o texto joyceano é, antes de tudo, um movimento de errância. Demove-se no espaço, marca-se e se inscreve, anula. Um modo de operar que é também um espasmo, uma atenção, o negativo. A escritura de Joyce é repleta de buracos, marginalias – áleas de palavra a palavra – que compõem um emaranhado de autocitações, de referências internas e complexas redes de significação. Como se move, o texto, sempre pluralizado, compõe uma imagem inestática que se converte em velocidade e surpresa, em acontecimento. Não há mais nesse lugar uma prosa, um dizer tipicamente narrativo, mas sim um feixe de forças, do tracejado que compõe sua própria ausência. Por isso, está no espaço de sua reverberação a possibilidade de se ler James Joyce. Somente na compreensão da palavra como palavra é que se lê, se hospeda um júbilo impossível, incondicionalmente. (EYBEN, 2012, p.13)

Desse modo, percebe-se que existe no texto de Joyce um deslocamento contínuo, algo que está fora do simbólico e que encontra seu significado nessa ausência. Uma linguagem que se faz e perfaz além do que está sobre a página e que evoca uma série de remetimentos. Cada significado traz consigo relações anteriores, o que engendra novos sentidos que, por sua vez, serão lembrados em outro ponto. O texto faz voltas sobre si, redobra-se e, assim, impõe à leitura que siga esse movimento para vislumbrar a significação que se constrói. Isso cria, como afirma Eyben, imagens que estão em constante transformação e que ecoam as relações linguísticas que carregam em potência. Dessa forma, é a partir da compreensão da palavra como significante, como portadora de significação em si, em seus grafemas e fonemas, que esse processo pode incidir e, assim, ostentar a multiplicidade de *Ulysses*.

Ademais, não é só com a linguagem que o sentido visual relaciona-se no texto de joyceano. A visão participa ativamente de um evento da maior importância para se pensar a arte e obra desse autor: a epifania. Joyce, inclusive, estudou detidamente a teoria acerca da epifania de São Tomás de Aquino. Em *Stephen Hero*, ele explica como ela se manifesta do ponto de vista tomístico. Em uma conversa pelas ruas de Dublin, Stephen explica a seu amigo Cranly:

You know what Aquinas says: The three things requisite for beauty are, integrity, a wholeness, symmetry and radiance. Some day I will

expand that sentence into a treatise. (...) Now for the third quality. For a long time I couldn't make out what Aquinas meant. He uses a figurative word (a very unusual thing for him) but I have solved it. *Claritas is quidditas*. After the analysis which discovers the second quality the mind makes the only logically possible synthesis and discovers the third quality. This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is the *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany. Having finished his argument Stephen walked on in silence. He felt Cranly's hostility and he accused himself of having cheapened the eternal images of beauty. For the first time, too, he felt slightly awkward in his friend's company and to restore a mood of flippant familiarity he glanced up at the clock of the Ballast Office and smiled: – It has not epiphanised yet, he said<sup>9</sup>. (JOYCE, 1963, p.212-3)

Percebe-se que esse trecho analisa a estética tomística e a explica através de uma linguagem representativa. O autor faz com que se explique o que é uma epifania por meio do diálogo entre dois personagens. Fala-se teoricamente sobre ela, de modo que parece não haver nada na linguagem ali proposta que mostre efetivamente o seu funcionamento. Esse, inclusive, é um ponto que diferencia *Stephen Hero* dos textos que lhe serão posteriores. A linguagem aqui parece clara e linear.

---

<sup>9</sup> Na tradução de José Roberto O'Shea:

“Você sabe o que diz Aquino: os três requisitos do belo são integridade, simetria e claridade. Um dia eu pretendo expandir a frase num tratado. (...) Agora vamos ao terceiro atributo. Durante muito tempo eu não entendi o que Aquino queria dizer. Ele emprega um termo figurativo (algo raro da parte dele) mas hoje compreendo. *Claritas é quidditas*. Depois da análise que identifica o segundo atributo, a mente realiza a única síntese possível e descobre o terceiro atributo. Esse é o momento que chamo de epifania. Primeiro, reconhecemos que o objeto é *uma* coisa, então reconhecemos que constitui uma estrutura organizada, com efeito, uma *coisa*: finalmente, quando a relação entre as partes é singular, quando as partes se ajustam a um ponto especial, reconhecemos que se trata *daquela* coisa que de fato é. A alma do objeto, a sua essência, salta-nos aos olhos, separando-se dos paramentos da aparência. A alma do objetos mais comum, cuja estrutura seja assim ajustada, há de parecer radiante. O objeto atinge sua epifania.

Tendo concluído o argumento, Stephen seguiu em silêncio. Sentia a hostilidade de Cranly e se acusava de haver banalizado as eternas imagens do belo. Pela primeira vez, também, sentia-se ligeiramente constrangido na companhia do amigo e, para resgatar a atmosfera de intimidade irreverente, olhou de relance para o relógio do Ballast Office e sorriu:

Ainda não passou pela epifania – ele disse”. (JOYCE, 2012, p. 171-2, *grifos meus*)

Sobre isso, antes de iniciar esse diálogo entre Stephen e Cranly, o narrador afirma sobre o primeiro:

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to *record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments*. He told Cranly that the clock of the Ballast Office was capable of an epiphany. Cranly questioned the inscrutable dial of the Ballast Office with his no less inscrutable countenance:

– Yes, said Stephen. I will pass it time after time, allude to it, refer to it, catch a glimpse of it. It is only an item in the catalogue of Dublin's street furniture. Then all at once *I see it* and I know at once what it is: epiphany.

– What?

– Imagine my glimpses at that clock as the gropings of a spiritual eye and which seeks to adjust its vision to an exact focus. *The moment the focus is reached the object is epiphanised*. It is just in this epiphany that I find the third, the supreme quality of beauty<sup>10</sup>. (JOYCE, 1963, p. 211, *grifos meus*)

Aqui sugere-se o registro das epifanias, mas não pode ser feito um relato qualquer. É necessário que se tenha atenção e se observe a fragilidade que ali se instala. Assim, a ideia de que o engendramento linguístico do texto deve ser preciso, de modo a fazer com que cada palavra encaixe-se de

---

<sup>10</sup> Na tradução:

“Essa banalidade deu-lhe ideia de registrar vários desses momentos num livro de epifanias. Para ele, epifania significava uma súbita manifestação espiritual, fosse na vulgaridade de uma fala ou de um gesto ou na memória da própria mente. Ele acreditava que cabia ao homem de letras *registrar essas epifanias com grande cuidado, percebendo que nelas encerram os momentos mais delicados e furtivos*. Disse a Cranly que o relógio do Ballast Office era capaz de propiciar uma epifania. Cranly questionou o mostrador inescrutável do Ballast Office com um semblante não menos inescrutável:

– Sim – disse Stephen. – Eu sempre passo por ele, faço alusões a ele, recorro a ele, olho para ele de relance. É apenas um item do catálogo do mobiliário das ruas de Dublin. Então, de repente, *eu o vejo* e descubro imediatamente o que ele é: epifania.

– O quê?

– Imagine meus olhares para o relógio como apalpadelas de um olho espiritual que pretende ajustar o foco da própria visão. *No momento em que o foco é encontrado o objeto se transforma em epifania*. É precisamente nessa epifania que eu identifico a terceira e suprema qualidade do belo”. (JOYCE, 2012, p. 171, *grifos meus*)



maneira exata já é vislumbrada nesse trecho. Aqui, isso aparece de maneira analítica, no *Retrato* e em *Ulysses*, invade a linguagem e inscreve-se nela.

Além disso, nesse fragmento, aparece uma dissonância entre o pensamento tomístico e o que é defendido por Joyce. A epifania instala-se aqui como o encontro de um certo tipo de visão do personagem e o objeto. Ela não depende mais do segundo, como aparece em São Tomás de Aquino, já que ocorre devido a uma transformação que acomete a pessoa que olha o objeto, mais especificamente, a visão que é lançada aí. Stephen diz ainda que olha por várias vezes o relógio do *Ballast Office* e que de repente o vê. Como se essa *visão* estivesse atrelada a esse foco perfeito e, além disso, produzisse a epifania. É sugerida uma relação entre uma certa visualidade, mais apurada, e a epifania. Esse vínculo, através da linguagem construída, ocorrerá também nos textos posteriores de Joyce, de modo que, mais uma vez, uma ideia presente em *Stephen Hero* será retomada em *Ulysses*. No primeiro, esse conceito aparece de maneira analítica, já no segundo manifesta-se através de uma linguagem que produza esse movimento sobre a página, sob os olhos do leitor.

Em consonância a isso, Umberto Eco, em *Las poéticas de Joyce*, analisa o ponto em que a estética joyceana separa-se da tomística. Ele diz:

A epifania atribui ao objeto um valor que ele não tinha antes de encontrar-se com o olhar do artista. Sobre esse aspecto, a doutrina das epifanias e da radiância encontram-se em nítida oposição à doutrina tomística da *claritas*: em Santo Tomás, um render-se ao objeto e ao seu esplendor, em Joyce, um desarraigar o objeto de seu contexto habitual, um sujeitá-lo a novas condições e conferir-lhe novo esplendor e valor graças à essa visão criadora. (ECO, 2011, p. 59)

Em Joyce, assim, a epifania separa-se do sentido religioso que está implicado no pensamento tomístico e que é uma espécie de força que ultrapassa o homem e revela a ele algo sublime. Aqui, ela submete-se ao olhar e é essa visão que fornecerá valor a determinado objeto. A epifania agora mostra o poder do homem, mais especificamente, do artista, de elevar o objeto a um estado que o deixe especial, diferente de todos os outros. A partir de agora, pode-se pensar que não cabe mais a ele registrar as epifanias, mas criá-las. É a visão de Stephen que faz com que o relógio do

*Ballast Office* epifanize-se. É o artista, portanto, que faz com que ela aconteça na narrativa.

Porém, não é somente no campo narrativo que o movimento epifânico pode ocorrer. Ele também pode ultrapassar o relato e inscrever-se na linguagem. Esse processo acontece no *Retrato* e marca uma diferença que começa a se delinear, cada vez com mais força, entre *Stephen Hero* e os textos que lhe são posteriores. Dessa forma, no *Retrato*, Stephen explica mais uma vez o pensamento tomístico acerca da epifania, agora para seu amigo Lynch:

– The conotation of the word, Stephen said, is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. It baffled me for a long time. It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light from some other world, the idea of which the matter is but the shadow, the reality of which the matter is but the symbol. I thought he might mean that *claritas* is the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalisation which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that is a literary talk. I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehended it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the *whatness* of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal. The instant where in that supreme quality of the beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Cavalcanti, using a phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart.

Stephen paused and, though his companion did not speak, felt that his words had called up around them a thoughtenchanted silence<sup>11</sup>. (JOYCE, 2000, p. 230-1, *grifos do autor*)

<sup>11</sup> Na tradução de Elton Mesquita:

“– A conotação da palavra é um tanto vaga – disse Stephen. – Aquino usa um termo que parece ser inexato e que por muito tempo me eludiu. Faz pensar que o que ele tinha em mente era simbolismo ou idealismo, a suprema qualidade da beleza sendo uma luz de algum outro mundo, a ideia da qual a matéria é só sombra, a realidade da qual ela é só símbolo. Eu pensei que ele queria dizer que *claritas* é a descoberta e a representação artística do propósito divino em alguma coisa ou uma força generalizante que tornaria a imagem estética uma imagem universal, fazendo-a eclipsar suas condições particulares. Mas isso é conversa literária. Quando você tiver apreendido aquela cesta como coisa, numeral, e a tiver então analisado de acordo com sua forma e a tiver apreendido como uma coisa, você faz a única síntese que é lógica e esteticamente possível. Você vê que ela é aquilo que ela é e não outra coisa. A radiância da qual ele fala é o *quidditas* escolástico, a *qualidade essencial* de uma

Diferente do que acontece em *Stephen Hero*, existe aqui um encadeamento de palavras que faz com que o que é teorizado por Stephen seja visto na linguagem. Esses três fragmentos sublinhados encontram-se vinculados através dos significantes ali dispostos. As imagens do *silêncio* do primeiro trecho, que traz o *luminous stasis of esthetic pleasure* e o *enchantment of the heart*, presente no segundo unem-se para formar o terceiro. O uso da expressão *thoughenchanted silence* constrói essa fusão imagética e faz com que essa nova imagem formada recaia sobre as palavras de Stephen. Assim, toda a explanação do personagem pode ser visualizada através do engendramento da linguagem. Stephen, dessa forma, além de explicar o processo da epifania e como ela abarca a fruição estética da arte, mostra como esse movimento funciona. Ele não só fala sobre ela, ele inscreve a epifania na linguagem, faz ela ocorrer sobre a página, sob os olhos do leitor. Este pode ver a epifania, já que a construção linguística que ali se perfaz proporciona isso a ele. A linguagem, portanto, epifaniza-se.

Esse movimento, que se inicia no *Retrato*, também acontece em *Ulysses*, porém com uma diferença que embasa todas as ocorrências da epifania no romance. Até o *Retrato*, existe uma teorização acerca dela, Stephen traça uma reflexão lógica que explica o seu funcionamento e usa como base o pensamento de São Tomás de Aquino. A partir de *Ulysses*, isso não acontece. O que existe é a manifestação da epifania, não se explica e nem se afirma a sua ocorrência. Ela apenas aparece e cabe ao leitor percebê-la sozinho. Assim, o leitor precisa, ao lançar os olhos sobre o texto de *Ulysses*, fazer o que o personagem Stephen, em *Stephen Hero*, faz ao olhar o relógio do *Ballast Office*. Deve-se, portanto, ajustar o foco da visão

---

coisa. Esta suprema qualidade é sentida pelo artista quando a imagem estética é primeiro concebida em sua imaginação. A mente, naquele instante misterioso que Shelley comparou com felicidade a uma brasa se apagando. O instante em que a suprema qualidade da beleza, a clara radiância da imagem estética, é apreendida pela mente iluminada que foi paralisada por sua completude e fascinada por sua harmonia, é a luminosa estase silente do prazer estético, um estado espiritual muito parecido com a condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Cavalcanti, usando uma frase quase tão bonita quanto a de Shelley, chamava de encantamento do coração.

Stephen fez uma pausa e, embora seu companheiro não falasse nada, ele sentiu que suas palavras evocavam ao seu redor um silêncio encantamentado" (JOYCE, 2013, p. 203-4, *grifos do autor*).

até conseguir *ver o texto* que ali se engendra. É necessário fazer com que *Ulysses epifanize-se*, só assim parece possível entrever algo da multiplicidade que relampeja incessantemente ali.

## Capítulo 2 – Mirar *Ulysses*

Assim como acontece na *Odisseia*, *Ulysses* inicia com três episódios à parte do enredo principal, com a ausência, inclusive, do protagonista. Essa primeira parte do texto homérico é conhecida como Telemaquia, isso ocorre por ser Telêmaco quem aparece no centro da narrativa. Ele lança-se ao mar em busca de notícias de um pai que ele não conhece e não sabe se vivo ou morto. Em *Ulysses*, é Stephen Dedalus quem cumpre esse papel e a figura do mar também apresenta-se como um meio buscado pelo filho para um encontro com o pai (ou a mãe). Tanto na *Odisseia* quanto em *Ulysses*, o mar não reunirá pai e filho, mas é através dele que o segundo busca uma aproximação com o primeiro. Telêmaco não conhece o pai, portanto, lança-se ao mar no intuito de ouvir algo sobre ele, acerca dos feitos e do destino de Odisseu. Stephen, pelo contrário, não procura o mar por notícias de seu pai ou, muito menos, o indaga por questionar a sua morte. Seu pai está vivo. Sua mãe morta. É em busca de lembranças desse espectro materno que ele perscruta o mar. Diferente de Telêmaco, o seu lançar-se ao mar não é corpóreo. Para a sua busca ele não necessita de uma embarcação que o cruze e chegue a um país distante. As lembranças de Stephen estão no mar que coloca-se a sua frente e, para que elas apareçam, ele só precisa voltar os olhos em sua direção. Na *odisseia* joyceana, portanto, a interação que existe entre o herói e o mar, na Telemaquia, acontece através do sentido visual e é ele que propicia a busca por uma paternidade (ou maternidade) perdida. Segue um fragmento de *Ulysses* que apresenta essa ideia:

– The bard's noserag. A new art colour for our Irish poets: snotgreen. You can almost taste it, can't you?

He mounted to the parapet again and gazed out over Dublin bay, his fair oakpale hair stirring slightly.

– God, he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother. Come and look.

Stephen stood up and went over to the parapet. Leaning on it he looked down on the water and on the mailboat clearing the harbour mouth of Kingstown.

– Our mighty mother, Buck Mulligan said.

He turned abruptly his great searching eyes from the sea to Stephen's face.

(...)

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the welfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting<sup>12</sup>. (JOYCE, 2011, pág. 3-4)

Essa cena aparece no primeiro episódio de *Ulysses*, nas primeiras páginas do texto. Ao pedir emprestado o lenço de Stephen, Buck Mulligan equipara o tom esverdeado que possui (*snotgreen*, termo cunhado por Joyce) com o do mar que está a sua frente. Mulligan ainda relembra os gregos e o papel central que o mar possui nessa cultura. Ao compará-lo com uma mãe (*great sweet mother*), Mulligan chama Stephen para olhá-lo.

Stephen, ao encarar o mar, não vê a metáfora materna aludida pelo amigo, mas a imagem espectral da própria mãe. Ao olhar o mar, ele não mais o vê como tal, a imagem vista é outra. Além disso, ele não olha o mar

---

<sup>12</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo:

“– O portameleca do bardo. Uma nova cor pra paleta dos nossos poetas irlandeses: verderranho. Quase dá pra sentir o gosto, não é?

Subiu novamente até o parapeito e mirou por sobre a baía de Dublin, seus claros cabelos de carvalhopálido mexendo leves.

– Meu Deus, ele disse baixo. Não é que o mar é bem aquilo que o Algy diz: uma doce mãe cinzenta? O mar verderranho. O mar encolhescroto. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, os gregos! Eu tenho que te ensinar. Você precisa ler no original. *Thalatta! Thalatta!* É a nossa doce imensa mãe. Vem ver.

Stephen levantou e foi até o parapeito. Apoiado nele olhou para baixo, para a água e o barcopostal que cruzava a boca do porto de Kingstown.

– Nossa mãe poderosa. Buck Mulligan disse.

Desviou abrupto seus grandes olhos mirantes do mar para o rosto de Stephen.

(...)

Stephen, um cotovelo descansado no rugoso granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda esgarçada da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas. Pelo punho puído da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela bem alimentada voz a seu lado. O anel de baía e horizonte continha opaca massa verde de líquido. Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a bile verde estagnada que ela arrancara do fígado podre em ataques de vômito em altos gemidos” (JOYCE, 2012, pág. 99-100).

diretamente, essa visão ocorre através do tecido preto esgarçado da manga de seu casaco (*across the threadbare cuffedge he saw the sea*). Existe, portanto, esse pano preto (*shiny black coat-sleeve*) que se coloca entre os olhos do personagem e o mar. Stephen não veste a cor preta à toa, tal como Hamlet, ele está de luto e a forma com a qual se veste parece simbolizar isso. Ele, inclusive, diz a Mulligan que não pode usar a calça cinza que o amigo quer emprestar-lhe. Dessa maneira, pode-se pensar que essa imagem proposta pelo romance insere uma espécie de véu de luto na visão que o personagem lança ao mar, um luto que se coloca entre ele e o marítimo. Além disso, essa marca negra aparece como algo que permeia o sentido visual, como uma borda que traça os limiares dentro dos quais ele deve ocorrer. Algo como se ocorresse a partir dos limites desse luto que se impõe, a todo tempo, no ver que ali se propaga, atravessando-o e tentando expandir-se sobre ele.

Além disso, o *snotgreen* traça mais uma relação entre o espectro da mãe morta e o mar. Isso acontece porque o tom verde do mar que está na frente do personagem é o mesmo da bile da mãe que ele via estagnada ao lado do leito de morte dela. Essa imagem agora encontra-se frente aos olhos de Stephen, no mar. Ver o mar. Ver a bile da mãe. Essas duas construções imagéticas fundem-se diante do olhar do personagem, ambas transpassam o tecido preto esgarçado.

Sobre essa cena joyceana, o filósofo e crítico de arte Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, reafirma essa ideia:

Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua optacidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33)

Percebe-se, assim, que o personagem não consegue olhar o mar em

sua “plenitude visual isolada”, como afirma Didi-Huberman, já que a visão que ele lança ocorre através do luto. O espectro da mãe, a imagem da agonia e da morte que se aproximava, ambas marcadas pela bile estagnada ao lado da cama e agora no mar, invadem essa imagem marítima que se coloca na frente de Stephen. Entrevê-se, portanto, através das formações imagéticas, uma relação entre o mar e o luto sentido pelo personagem, de modo que a visão de Stephen lançada sobre ele envolve-se e revolve-se por camadas de luto. O tom esverdeado, aliás, apresenta-se envolto por esse luto, já que é a marca, aqui com mais força até do que o preto, da morte materna.

Existe, assim, um movimento analítico que precisa se deter sobre cada fragmento e imagem evocados. Entretanto, no romance, o ritmo textual faz com que eles estejam em constante transformação, de modo que rapidamente se desfazem e refazem. Para tanto, percebe-se como o luto é recriado, assim como a imagem de Stephen olhando o mar. A cada nova frase outros elementos são acrescentados e apagados, de modo que tudo esteja em um fluxo contínuo.

Além desse movimento imagético proposto, outro vínculo pode ser traçado a partir desse fragmento de *Ulysses*, o que ocorre entre as palavras por meio da similaridade entre os significantes ali dispostos, ou seja, através do movimento icônico da linguagem que ali se engendra. Assim, na primeira frase sublinhada, aproximam-se as imagens do *sea* e de *grey sweet mother*. Devido ao uso dos dois pontos, percebe-se que *grey sweet mother* é um aposto explicativo de *sea*, de modo que propõe um significado para esse mar. As duas imagens aparecem justapostas, já que são mostradas separadamente. Em seguida, atribui-se duas características ao marítimo: *snotgreen sea* e *scrotumtightening sea*. O mar e as características atribuídas a ele, agora, aparecem em uma só frase, o que, consequentemente, acopla os seus significados e inscreve uma só imagem. Não existe mais uma justaposição imagética, o que se tem é uma outra imagem sendo fundida na do mar.

Esse movimento, por sua vez, também ocorre em *great sweet mother*, mas de maneira inversa. O que começa com a justaposição de duas imagens – uma delas do mar – e avança para a fusão de uma determinada imagem na do mar, aparece agora como a fusão do marítimo em uma construção



anterior. Isso, a inscrição do mar em um algo já apresentado pelo texto, recria essa imagem, devido ao rearranjo linguístico que ali se opera. Ao construir duas frases com significantes similares, inscreve-se um paragrama entre elas que vincula os seus significados, ou seja, relaciona as construções imagéticas a serem apreendidas. Dessa maneira, *great sweet mother* aparece como a inserção do *sea* em *grey sweet mother*. As duas imagens, que antes estavam justapostas – *sea* e *grey sweet mother* –, agora aparecem unidas, já que o *sea* ultrapassa os dois pontos e funde-se ao aposto. Através da inscrição da paronomásia, não existe mais apenas uma relação explicativa entre *sea* e *grey sweet mother*, não há mais um vínculo entre duas imagens. O *sea* agora está impregnado em *grey sweet mother* (através de *great sweet mother*), o que gera uma só formação imagética e faz com que essa ligação entre as duas primeiras torne-se indissolúvel.

Além disso, uma outra justaposição ocorre em *great searching eyes from the sea to Stephen's face*. Aqui, três imagens são justapostas. Os olhos, o mar e o rosto de Stephen. A partir da frase, o leitor primeiro entrevê os olhos de Buck Mulligan e depois passa a vislumbrar o que eles veem, o movimento traçado por eles. Além disso, existe uma relação entre essa frase e o trecho analisado anteriormente, entre *great sweet mother* e *great searching eyes*. Se a primeira imagem aparece como a inserção do mar em *grey sweet mother*, a segunda inscreve-se como a inscrição do mar nos olhos de Mulligan. Inclusive, isso não ocorre somente devido ao *great*, mas também ao *searching*, já que ambos guardam o *sea*. Assim, a paronomásia instala-se aí e vincula o *sea* a *grEAt* e *SEArching*. Além disso, a própria cena reitera esse movimento, já que os olhos de Buck Mulligan, quando aparece o *great searching eyes*, estão voltados para o mar, só depois é que irão se desviar para o rosto de Stephen. Cria-se, assim, uma relação entre olhos e mar – *eyes and sea* – que perpassa tanto a linguagem engendradora quanto a imagem fornecida pelo enredo. Ademais, parece existir um espelhamento de imagens que se fundem. Os olhos de Mulligan e o mar, o mar e o rosto de Stephen. As duas primeiras unem-se por meio da linguagem que as erige e também pelo enredo, as duas últimas vinculam-se através do olhar de Mulligan que vai de uma à outra (do mar para o rosto de Stephen) e, nesse movimento abrupto – como afirma a frase –, une as duas imagens na retina.

Stephen e o mar, dessa forma, encontram-se unidos através dos olhos de Buck Mulligan. Além disso, essa é uma imagem que parece dobrar-se sobre si, já que, quando acontece esse movimento de virada dos olhos de Mulligan do mar para o rosto do amigo, os olhos de Stephen, por sua vez, estão voltados para o mar. Dessa forma, percebe-se como as imagens aparecem em movimento no texto joyceano, já que a construção linguística potencializa as que são formadas pelo enredo e, por vezes, rearranja-as. A linguagem, assim, perfaz outras histórias que caminham junto com a narrativa contada e as expande, inscreve um espelhamento entre elas que as corrobora.

Portanto, a partir de um movimento analítico que persiga as analogias propostas pelo texto de *Ulysses* e que busque, assim, entrever o processo icônico da linguagem que ali se perfaz, é possível vislumbrar outras imagens que se encontram guardadas dentro das palavras. Ao perscrutá-las em sua materialidade e relacioná-las através dos paragramas que ali se engendram, uma multiplicidade imagética pode saltar aos olhos e rearranjar a significação que dali se apreende. O significado, dessa forma, é construído a partir desse espelhamento de imagens, dessa fusão entre as propostas pelo enredo e as delineadas pelo movimento icônico da linguagem. Símbolo e ícone, assim, fundem-se e se confundem para construir a significação. O segundo reafirma o primeiro ou rearranja-o, coloca-o em movimento e, assim, expande o significado, faz com que ele não consiga ser retido.

No fragmento analisado anteriormente, existe um espelhamento que confirma, através dos vínculos paragramáticos, as imagens apontadas pelo enredo. Dessa forma, elas ganham espessura, potencializam-se de modo a fortalecerem o significado apreendido. Símbolo e ícone trabalham juntos, forma e conteúdo transmitem a mesma mensagem, constroem o feixe de imagens a ser entrevisto a partir de *Ulysses*, da fusão entre linguagem e narrativa.

No começo do terceiro episódio há um trecho que também estabelece uma relação entre Stephen e o mar, que o coloca de frente para o personagem. Isso ocorre em um parágrafo extremamente denso e reflexivo, que se apresenta por uma voz indefinida. Como acontece em vários momentos do texto joyceano, não se sabe quem diz, especula-se, mas é impossível traçar uma definição. Um dos fascínios do texto literário,

especialmente o de Joyce, parece se dar nesse ponto. As hipóteses não se excluem e o que deve ser feito, portanto, é analisá-las todas, como se ocorressem – e não ocorrem? – simultaneamente. Segue o fragmento:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You're walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably. I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it: legs, *nebeneinander*. Sound solid: made by the mallet of *Los Demiurgos*. Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick. Wild sea money. Dominie Deasy ken them a'.<sup>13</sup>. (JOYCE, 2011, p. 45)

Nesse momento, Stephen encontra-se novamente de frente para o mar e essa visão do mar prolifera reflexões variadas no personagem. No trecho analisado anteriormente, o mar faz com que ele relembre o espectro da mãe, aqui, proporciona pensamentos acerca do próprio ato de ver. O

---

<sup>13</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo:

"Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensada por meus olhos. Assinaturas de todas as coisas que estou aqui para ler, ovamarinha e algamarinha, a maré entrando, aquela bota enferrujada. Verderranho, pratazul, ferrugem: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então eles o sabia corpos antes de sabê-los coloridos. Como? Metendo a cachola neles, claro. Vá com calma. Calvo ele era, e milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se você consegue enfiar os cinco dedos é um portão, se não uma porta. Feche os olhos e veja.

Stephen fechou os olhos para ouvir sua botas triturarem estralantes conchas e algas. Você está caminhando por ele de alguma maneira. Estou, um passou de cada vez. Um espaço de tempo muito curto através de tempos de espaço muito curtos. Cinco, seis: o *Nacheinander*. Exatamente: e isso é a inelutável modalidade do audível. Abra os olhos. Não. Jesus! Se eu cair de um penhasco lançando-se da base, cair através do *Nebeneinander* inelutavelmente. Estou indo direitinho no escuro. Minha espada de freixo pende a meu lado. Tatear com ela: eles tateiam. Os meus dois pés em suas botas estão na ponta das pernas dele, *Nebeneinander*. Soa sólido: feito pela marreta de *Los* demiurgo. Será que eu estou caminhando para a eternidade pela praia de Sandymount? Esmaga, esmigalha, estraga, estrala. Conques, dinheiro bárbaro do mar. Rector Deasy omnes scit" (JOYCE, 2012, p. 140).

primeiro parágrafo finda com *Shut your eyes and see*. O imperativo é o que se mostra primeiramente na frase, uma ordem que pode se estabelecer entre elementos variados. Assim, pode ser proferida pelo narrador para Stephen, de Stephen para si mesmo, de Stephen para o mar ou ainda do mar para Stephen, pode ser também um pensamento de Stephen etc. Porém, o imperativo não deve ser visto como a única significação plausível. É possível, inclusive, que a primeira parte da frase esteja invertida (*eyes shut*), o que a inscreve não como um imperativo para uma ação que pode ocorrer, mas como um ato que acontece no presente ou já foi executado no passado ou, é possível ainda, fazer com que o verbo exerça função de adjetivo. *Shut* permite isso, já que a sua forma é fixa, não há diferenças estruturais entre o presente, o passado e o particípio. Isso não acontece apenas do ponto de vista gramatical, essa inversão também pode ser pensada ao se fazer um paralelo com outras frases que aparecem invertidas no mesmo parágrafo. Para isso, portanto, deve-se observar mais detidamente todo o trecho e, assim, tentar vislumbrar o caminho que foi percorrido para se chegar à frase final.

A partir da construção “*Bald he was*”, inversão joyceana de *he was bald*, pode-se pensar que “*Shut your eyes*” aparece como a forma invertida de *your eyes shut*. O movimento de deslocamento é o mesmo nas duas frases, o que permite uma análise gramatical análoga. O verbo *shut*, portanto, ocuparia uma função de adjetivo para *eyes*, isso ocorre com o verbo na forma de particípio passado, que permanece como *shut*. Além disso, outra forma de se pensar a mesma frase joyceana é a partir de “*coloured signs*”. Aqui, a inversão analisada anteriormente se desfaz e aparece a marca patente (*ed*) que tanto aponta para a forma do verbo no passado quanto para a do particípio passado. Assim, o *shut* pode ser observado não só como uma adjetivação (particípio passado), mas também como a própria ação passada, esses dois movimentos podem ser, inclusive, simultâneos. Além disso, essa indefinição formal também aparece em “*thought through my eyes*”. A tradução de *thought* pode tanto ser *pensei* (*pensou*) como *pensado(a)*. Percebe-se, assim, que parece apontar para os dois lugares: alguém que *pensou através dos olhos* e a inelutável modalidade do visível *pensada através dos olhos*. A gramática do inglês não marca essa diferença (entre o

passado e o particípio passado) para alguns verbos, como é o caso de *colour* (*coloured*) e *think* (*thought*), e para outros verbos, como *shut*, não marca nenhuma distinção, nem entre passado e presente.

Desse modo, é possível pensar em *shut* como um verbo sem delimitação temporal. Ele permanece o mesmo para construções no passado, no presente e também no futuro. Isso acontece porque, em inglês, a marca do futuro incide no verbo auxiliar (*will* ou *going to*), de maneira que o principal permanece inalterado. Portanto, *shut* parece inscrever uma certa atemporalidade, um ponto em que qualquer definição parece escapar. Desse modo, abre-se aí, nessa lacuna, algo que perpassa as três formas temporais e pode marcar um movimento contínuo. Não ocorre, portanto, uma ação finita, pelo contrário, o que parece inserir-se é um movimento incessante, que tende ao infinito ou que não se completa. O ato de fechar proposto pelo verbo, portanto, parece anular-se devido à indefinição temporal que reside ali. Como é possível fechar algo em uma ausência de tempo definido? Parece necessário, portanto, permanecer na execução do ato, fazer com que essa ação, tal qual o verbo que a rege, não tenha um tempo fixo para ocorrer.

Assim, é nesse ponto que o *fechar* proposto por *shut* difere-se do regido por *close*. Enquanto o primeiro propõe um movimento que se mantém através e até indiferente ao tempo, o segundo sugere um ato que ocorre em um tempo definido. A indefinição temporal de *shut* não acontece em *close*, já que existe uma marca (*ed*) que diferencia o presente e o passado desse verbo. O texto de Joyce, inclusive, inscreve essa distinção entre eles, já que ocorrem de maneira muito próxima, o que determina uma diferença de significado que não pode ser despercebida. Imediatamente após “*Shut your eyes and see*” aparece “*Stephen closed his eyes to hear*”. O verbo *close*, além disso, aparece no passado, o que indica que a ação de fechar já ocorreu. Entrevê-se, portanto, que somente com o verbo *close* é que esse fechamento parece se completar, com o *shut* ele apenas se instaura como um movimento que permanece incompleto, ou seja, que caminha para um fechar impossível de aprisionar-se.

Dessa forma, esses dois verbos não podem ser traduzidos da mesma forma, já que evocam significações distintas. O verbo *fechar* traduz o significado que se inscreve em *close*, mas não consegue abarcar a

indefinição temporal que reside em *shut*. Para resolver isso, deve-se buscar algo que contenha essa atemporalidade e que marque a diferença entre essas duas formas verbais. Uma proposta tradutória que parece transmitir essa ideia é o uso do *calar* para traduzir *shut*. Esse verbo instaura uma outra lógica na frase e, através da metáfora sugerida, propõe um movimento impossível de se completar. A frase *Cale os seus olhos e veja*, portanto, propõe que os olhos realizem uma ação que não é possível a eles. Desse modo, a impossibilidade da frase joyceana não recai somente sobre o ver de olhos fechados, tarefa à primeira vista impossível, mas no *calar os olhos* (podem eles ser calados, silenciados?). Dois impossíveis, portanto, colocam-se na frase, espelham-se, já que ao mesmo tempo que não se pode cumprir a ação proposta pelo verbo, a visão que aí se instala só parece ocorrer a partir desse ato impossível.

Essa ideia, dessa forma, propõe uma abertura tal que impregna tanto os olhos quanto a visão. Assim, a partir desse movimento incessante e impossível que recai sobre os olhos é que um outro tipo de visão pode ser alcançada. Joyce inscreve o ver nos olhos fechados, tira a contiguidade presente entre *olhos* e *visão*, lança-os em uma diferença, de modo a criar uma metáfora entre os dois. Insere aquilo que o filósofo Jacques Derrida chama de *im-possibilidade* e traz o impossível para um campo que sempre esteve na possibilidade. Muda, assim, o possível, torna-o impossível e somente possível se imerso nessa impossibilidade. Os olhos e o ver (*eyes and see*), dessa forma, a partir da frase joyceana *Shut your eyes and see*, podem ser pensados de outra forma, já que inseridos nessa lógica do impossível derridiano. São impossíveis enquanto possíveis e possíveis só enquanto impossíveis. Sobre essa *im-possibilidade*, Derrida afirma:

Um impossível que não é somente impossível, que não é somente o contrário de possível, que é também a condição ou a chance do possível. Um im-possível que é a própria experiência do possível. Para isso é preciso transformar o pensamento, ou a experiência, ou o dizer da experiência do possível ou do impossível. (DERRIDA, 2012, p. 244)

Ao inserir essa ideia na visão, portanto, vislumbra-se uma outra possibilidade para que ela aconteça. Desloca-se, assim, o *ver* da *euporia* e o

inscreve em uma *aporia*, na impossibilidade que reside ali e também na possibilidade (impossível) de sua ocorrência. Depois dessa frase joyceana, pode-se *calar os olhos para ver* e, talvez, só com eles calados é que se pode ver.

Outra diferença entre as duas frases evocadas, *Shut your eyes and see* e *Stephen closed his eyes to hear*, é que a primeira instala o sentido visual, enquanto a segunda inscreve o auditivo. Como se o *ver* pudesse ocorrer a partir desse movimento de calar os olhos e o *ouvir* por meio do fechamento deles. Ambos os sentidos provenientes de processos que tendem a uma espécie de atenuação ocular. Algo que busca diminuir a atuação deles e que vai de encontro ao que à primeira vista conhece-se do sentido visual. Essa frase joyceana, além de propor essa inversão do *ver* – como algo que prescinde dos olhos ou que necessita suavizar o seu alcance –, marca uma relação entre o ver e o ouvir. Ambos os sentidos parecem originar-se, a partir do engendramento icônico proposto pela linguagem, desse movimento que promove um silenciamento dos olhos.

Consoante a essa ideia, em *Memórias de cego*, Derrida relata alguns episódios que parecem instalar esse *calar dos olhos*: “Acidentalmente, e por vezes à beira do acidente, acontece-me escrever sem ver. Não, sem dúvida, com os olhos fechados. Mas abertos e desorientados na noite: ou, pelo contrário, de dia, com os olhos fixos *noutra coisa*, olhando algures para outro lado” (DERRIDA, 2011, p. 11). Assim, esse *calar dos olhos* pode aludir a olhos que não participam do processo de visão que se estabelece em determinado momento. A visão que se inscreve ali acontece de outro modo, em algum outro lugar que não nos olhos. Esse movimento, entretanto, não ocorre em olhos de cegos, mas nos que possuem toda a capacidade visual. Podem exercer a sua função, mas permanecem ali, abertos, apáticos e desfocados. Assim, uma forma de pensar esse *calar dos olhos* é refletir sobre a relação que eles podem estabelecer não com a cegueira, mas com uma ideia de *enceguecimento*. A cegueira parece uma privação do sentido visual, enquanto o *enceguecimento* poderia aludir a esse processo de atenuação dos olhos, que busca diminuir o seu alcance para expandir a visão que ali se estabelece. Não há bloqueio desse sentido, há, pelo contrário, a sua difusão. Esses olhos não são cegos, mas voltam-se para a cegueira, fascinam-se por



ela e, assim, mergulham em um processo de *enceguecimento*. Percebe-se, assim, que eles podem, por meio da cegueira que buscam, refletir acerca da visualidade e do visível. Ao procurar *calar os olhos*, atenuá-los e expandir a visão, parece possível aproximar-se, através dessa espécie de recuo visionário, do que possibilita o visível e a sua potencialidade. Desde Platão e Aristóteles até Merleau-Ponty e Derrida, a ideia da invisibilidade na origem e na possibilidade do visível é reiterada. Sobre isso, Derrida, em *Pensar em não ver*, afirma:

(...) o que dominava o *logos* ocidental, a filosofia, os discursos ocidentais, a cultura ocidental, especialmente sua forma filosófica, era precisamente a visão, a referência ao menos metafórica do visual. (...) O *eidos*, a determinação do ser, em Platão, como *eidos*, os senhores sabem disso, quer dizer precisamente o contorno de uma forma visível. Não é da visibilidade sensível que se trata, mas de uma visibilidade de um *nós* inteligível, de uma visibilidade inteligível. (...) O *eidos*, enquanto *ontos on*, é uma visibilidade não visível – no sentido sensível –, mas uma visibilidade que precisa de uma luz. Essa luz lhe vem do que Platão chama de bem, *agathon*, que ele compara ao Sol. O Sol torna visível mas também faz crescer, faz ser. Essa luz que torna possível o ser, isto é, o *eidos* enquanto ente verdadeiro, esse Sol não é ele próprio visível. Trata-se de um traço formal que eu gostaria de ressaltar: o que torna visíveis as coisas visíveis não é visível, dizendo de outro modo, a visibilidade, a *possibilidade essencial do visível* não é visível. Axioma que não pode absolutamente ser deslocado: o que torna visível não é visível; encontra-se essa estrutura também em Aristóteles quando se diz que a própria transparência, o “diáfano” que torna as coisas visíveis, não é visível. (DERRIDA, 2012, p. 81-2)

Percebe-se que, desde a filosofia antiga, existe um questionamento acerca do sentido visual, de modo a ressaltar a aporia que o gera. A visibilidade, assim, encontra um paradoxo no cerne que a possibilita, a essência mostra-se pelo avesso, através do que à primeira vista pode ser tido como o seu oposto. Se, como atesta Derrida, o visível em si é invisível, não se pode vê-lo, e, se precisamente o ponto que possibilita essa visibilidade não é visível, a maneira que parece mais profícua de refletir acerca dessa visibilidade é voltar-se para a invisibilidade. Assim, ao indagar o que não é visível, mergulha-se na origem da visibilidade e só assim parece ser possível



aprofundar-se sobre o que pode ser visto. Como se o cerne do que é visível estivesse guardado, escondido no que não é visível e só ali existisse a possibilidade de se entrever, através dessa invisibilidade, algo de visível. Ao questionar-se sobre o *ver*, portanto, deve-se voltar sobre o que promove essa visão e, conseqüentemente, não pode ser visto.

Essa ideia relaciona-se com a frase joyceana “*Shut your eyes and see*” e com as questões que ela evoca. Ao lançar os olhos em um movimento que busca silenciá-los – *calá-los* – e fazer com que a visão se instale ali, é possível aproximar (os olhos e a visão) dessa origem invisível que subsiste na visibilidade. O ver de olhos abertos parece não voltar sobre si para questionar-se, para refletir sobre esse ato visionário que se inscreve aí. Os olhos que veem encontram-se mergulhados na própria ação que executam. Deslumbram-se pela imagem que refletem, afogam-se na *aparência visível* e não conseguem avançar até a sua *essência invisível*. Ao contrário disso, o calar dos olhos faz com que eles deixem de voltar-se sobre a imagem a ser por eles refletida e comecem a vislumbrar o que possibilita o ato que promovem, ou seja, a visão. O olho, assim, precipita-se para dentro, sobre si e, ao arriscar-se sobre o engeguencimento que se instala aí – já que não existe mais imagem a ser refletida –, imerge no cerne da visão, no que a origina. Afunda-se na invisibilidade para questionar a visibilidade. Não existe mais imagem visível a distrair os olhos com sua aparência, o que subsiste é um olhar para dentro que indaga-se.

Percebe-se, assim, que olhos abertos só parecem capazes de ver o que pode ser visto, ou seja, o visível. A visibilidade dos olhos, portanto, não alcança o cerne do visível, não atinge o invisível. Assim, o que subsiste por trás disso, o que promove a visão e a corporifica, não é visível a eles. Olhos que veem não veem a visão. Para ver o próprio ato de ver, deve-se calar os olhos. Por isso, é preciso mergulhá-los em um movimento que minimize o potencial visionário, para que o que está por trás da visibilidade comece a se instalar. É necessário desviar os olhos, *calá-los*, de modo a fazer com que uma outra visão se propague, um ver que vá além dos limites do visível e ecoe algo do invisível. Ao procurarem o invisível, atingem a possibilidade do visível e a sua potencialidade. Assim, para refletir acerca da visibilidade e adentrar mais fundo em seu terreno, propõe-se um flerte com esse

enceguecimento. Deve-se, portanto, lançar os olhos em uma outra lógica que, ao invés de negar o seu potencial visual, faz com que ele torne-se mais apurado, visionário em si.

Além dessa expansão do sentido visual, existe um outro ponto que o texto joyceano propõe em “*Shut your eyes and see*”, a relação paragramática que subsiste entre o *ver* (*see*) e o *mar* (*sea*). Quando essa frase aparece no romance, o personagem Stephen Dedalus está de frente para o mar, olhando-o. Stephen olha o mar, vê o mar, *see the sea*. Devido à similaridade (sonora e visual) entre esses significantes, forma-se um paragrama entre eles que vincula os seus significados. *See* e *sea*, assim, confundem-se na frase, de modo que onde está o *ver* é possível entrever também o *mar*. A paronomásia, assim, guarda uma relação metafórica. Dessa forma, onde aparece a palavra *see* encontra-se condensada uma frase: *see is sea*. O mar aqui já subsiste no ver, o vínculo entre os dois inscreve-se a partir do paragrama existente entre os seus significantes e que marca uma construção da linguagem como ícone<sup>14</sup>. A partir disso, pode-se vislumbrar duas imagens, ambas construídas através da relação entre o que é contado pela narrativa e o que o engendramento linguístico suscita.

A imagem proposta pelo enredo coloca Stephen de frente para o mar, com os olhos voltados sobre ele, vendo-o. Ao ver o mar (*see the sea*), Stephen vê o ver (*see the see*). A paronomásia que aí se inscreve permite essa analogia entre significados a partir das relações entre os significantes. É nesse ponto, inclusive, que a produção de sentido dessa figura de linguagem se estabelece, ao traçar movimentos de significação analógicos. Esse vínculo paragramático, inclusive, é reforçado pela imagem fornecida pelo enredo e que relaciona a visão e o mar, já que coloca o personagem com os olhos voltados para ele. Assim, ao olhar o mar e perscrutá-lo, Dedalus lança-se sobre o próprio ato de ver que executa. Essa imagem, por sua vez, relaciona-se com a frase *Shut your eyes and see* e com as reflexões suscitadas por

---

<sup>14</sup> Deve-se lembrar aqui a discussão teórica suscitada no primeiro capítulo, página 21, e o movimento analógico promovido pelo exemplo, apontado por Pignatari, “Aguilar é águia”. O processo de significação estabelecido aqui, a partir dessa frase joyceana, opera de maneira semelhante, por meio da similaridade. Da mesma maneira que a águia já está presente no nome de Aguilar, através da paronomásia existente, a palavra *see* já carrega o *sea*. Assim, a frase *Aguilar é águia* condensa-se no nome *Aguilar* da mesma forma que *see is sea* guarda-se em *see*, ou, através do mesmo movimento, a frase *sea is see* inscreve-se em *sea*.

esse movimento de *calar os olhos*. Nota-se, portanto, que a mensagem evocada por essa ideia, através da linguagem que ali se articula, é também proposta pelo enredo. Inscreve-se aqui, dessa forma, um ponto em que as duas histórias encontram-se e que potencializa essas relações apreendidas. Isso, mais uma vez, intensifica as imagens que ecoam, tornando-as mais espessas, encorpando-as.

Assim, a busca desses olhos calados parece ser análoga a do olhar que atira-se ao mar. Como se a indagação sobre aquela essência invisível que reside no visível ocorresse também na visão lançada ao mar. A imagem marítima, portanto, através da construção linguística que é proposta pelo texto, surge como portadora e possibilitadora dessa visão que vê-se, que dobra-se sobre si para refletir acerca do processo que executa. O mar não aparece, assim, apenas como uma metáfora do ver, a paronomásia vai além da relação entre imagens distintas proposta pela metáfora. Como afirma Décio Pignatari, “a metáfora aponta para; a paronomásia tenta retratar” (PIGNATARI, 2004, p. 181).

Assim, o paragrama que liga *see* e *sea*, não relaciona o ver e o mar, ele inscreve esse *ver* no *mar* (*see in the sea*) e faz com que o segundo porte esse sentido de maneira indissociável. O mar, assim, ao guardar o ver, faz com que haja um espelhamento visionário ao deparar-se com olhos que o veem. Stephen, ao lançar o olhar sobre ele e vê-lo, pode ver o próprio ato de ver que aí se estabelece. Por isso, é possível que ele reflita sobre esse sentido, nenhuma outra imagem distrai os seus olhos e os leva para longe, para outros pensamentos fora do processo que aí se delineia. Ao perquirir o mar, o personagem precipita-se sobre o sentido visual de forma a adentrar em um questionamento sobre a sua origem e possibilidade<sup>15</sup>.

Existe uma outra imagem evocada a partir de *Shut your eyes and see* (e do paragrama entre *see* e *sea* proposto por essa frase e reiterado pelo enredo), a que relaciona esse *calar dos olhos* com o *mar*. Deve-se, nesse ponto da análise, afastar as imagens produzidas pelo enredo e observar as

---

<sup>15</sup> Inclusive, existe a marca dessa reflexão sobre o cerne invisível que reside na visibilidade. No mesmo parágrafo de *Shut your eyes and see*, um pouco antes da inscrição dessa frase, aparece uma referência direta à ideia aristotélica do diáfano (JOYCE, 2011, p. 45). Isso mostra que essa discussão permeia todo o parágrafo apontado, assim como as imagens do enredo que ali se instalam, e pode ser condensada na frase que encerra o fragmento.

que são suscitadas pela imagem do mar que sobrepõe-se à do ver nesse momento. Assim, é possível construir a frase *Shut your eyes and sea*. Ela não aparece de forma patente no texto do romance, mas os vínculos icônicos que se engendram em *Ulysses* parecem guardar essa ideia. Essa frase, portanto, parece insinuar-se em latência, como uma possibilidade de significação a ser perseguida e desvendada através do caminho percorrido pela linguagem que ali se apresenta.

Dessa forma, a frase *Shut your eyes and sea* inscreve o mar na imagem suscitada por ela e o relaciona com o movimento que busca calar os olhos. O mar, assim, não aparece somente por ser evocado pelo enredo. Mesmo se não aparecesse ali, sua imagem estaria presente, já que parece gravada em latência em uma frase que condensa inúmeras relações. Portanto, essa ideia que agora se formou vincula o *calar dos olhos* com o *mar*, como se, ao adentrar nesse movimento silenciador, os olhos mergulhassem no mar e nas relações que ele pode guardar com o mais íntimo do ver. Mais uma vez, existe um espelhamento entre o que é apontado pelo enredo e o que é inscrito pela construção linguística do texto. Há um eco entre essas imagens, que ressoam umas nas outras para erigir *Ulysses*.

Assim, através dessas reflexões e dessas outras imagens suscitadas a partir de um esmiuçar de *Shut your eyes and see*, a tradução proposta anteriormente por *Cale os seus olhos e veja* não se mostra como a mais profícua. Essa frase não consegue transpor o paragrama que, em inglês, existe entre o mar e o ver e que suscita todas essas imagens analisadas. Deve-se, então, buscar um verbo da língua portuguesa que reporte-se ao ver, mas que também evoque o mar, que guarde-o e carregue-o nas letras que o formam. O verbo *mirar* apresenta-se como a melhor solução, já que o mar aparece no significante desse verbo de forma patente e ele, ao mesmo tempo, aponta para o ver, funde as duas imagens em si.

A partir disso, uma tradução para essa frase joyceana poderia ser: *Cale os seus olhos e mire*. Essa opção é bastante sonora, já que projeta uma espécie de sussurro devido à justaposição de sibilantes. Isso, inclusive, ocorre na frase original. Entretanto, nessa tradução, o verbo *mirar* não porta todas as letras do mar. A relação paragramática entre os dois, portanto, apresenta-se guardada de forma latente, será necessário um desvelar de

imagens para se chegar a ela. Existem outras opções, tais como, *Cala os teus olhos e mira* ou, ainda, *Calar os olhos e mirar*. Porém, nenhuma delas consegue traduzir a sonoridade e o ritmo que residem na frase original.

Além disso, existe mais um espelhamento proporcionado pelo paragrama entre *see* e *sea* e suscitado pela imagem de Stephen ao olhar o mar. O próprio personagem que vê o *mar* (*see the sea*) possui esse vínculo paragramático, ou seja, essa visão do mar, guardada em seu nome: StEphEn dEdAluS. Dessa forma, o nome completo de Stephen e, como consequência, o próprio personagem, parece condensar todas essas questões acerca da visualidade em *Ulysses*<sup>16</sup>. Assim, a relação entre o ver e o mar aparece na cena desenvolvida pelo enredo, no movimento icônico traçado pelo texto e no personagem, através daquilo que o nomeia. Stephen Dedalus vê o mar, mas o seu nome já guarda essa visão sobre o marítimo que agora ele executa. Isso promove um espelhamento imagético, como se o personagem pudesse corporificar a ação que desenvolve, o que potencializa a imagem desenvolvida. Além disso, a frase proferida (*Shut your eyes and see*) parece reafirmar essa visão marítima que se inscreve incessantemente. Segue um trecho de *Ulysses* que mostra como esse vínculo reverbera no nome do personagem:

Then, catching sight of StEphEn dEdAluS, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head. StEphEn dEdAluS, diSpIEASEd and SIEEpy, leaned his arms on the top of the StAircASE and looked coldly at the shaking gurgling face that bLESSEd him, equine in its lenght, and at the light untonsured hair, grained and hued like pale oak<sup>17</sup>. (JOYCE, 2011, p. 1)

Esse é o parágrafo que inscreve pela primeira vez o nome de Stephen no romance. Essa referência nominal, aqui, apresenta-se em sua forma

<sup>16</sup> É importante lembrar que a relação que apresenta-se condensada no título do romance (conforme analisado na página 28 do primeiro capítulo), aparece também no nome do personagem que suscita, através das imagens propostas, as reflexões acerca do sentido visual.

<sup>17</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Então, percebendo Stephen Dedalus, ele se inclinou em sua direção e fez cruzes rápidas no ar, arrulhando na garganta e sacudindo a cabeça. Stephen Dedalus, contrafeito e sonolento, apoiava os braços no alto da escadaria e olhava frio o arrulhante rosto balouçante que o abençoava, equino por seu comprimento, e o cabelo claro intoso, com matiz e textura de pálido carvalho” (JOYCE, 2012, p. 97).

completa, o que lança a marca da relação paragramática entre o *ver* (*see*) e o *mar* (*sea*) no nome do personagem já em sua primeira aparição. Essa apresentação do nome, inclusive, é precedida por uma palavra (*sight*) que alude semanticamente ao sentido visual. A entrada de Stephen, no romance, portanto, acontece através de um processo visual, de uma visão que depende do outro, inscreve-se a partir desse outro e ocorre de maneira oblíqua, já que o verbo ocupa uma posição nominal. Parece, entretanto, existir uma espécie de ambiguidade na frase, já que não se pode afirmar de quem é essa vista, de quem ela parte. Ela pode ser de Buck, que percebe a presença de Stephen, ou de Stephen, que volta os olhos para a ação de Buck, ou ainda pode referir-se a uma suposição do narrador, algo que este acrescenta à cena. A visão, nesse trecho, parece surgir de maneira que não se delimita. É ela, inclusive, espacializada e indelimitável, que apresenta o nome do personagem e o *MirAR* (quando o ver é também mar) que está em seu nome.

A segunda inscrição nominal de Stephen, também presente no trecho citado, potencializa mais a relação paragramática, já que o paragrama que existe aí aparece novamente, agora no aposto que qualifica o personagem (*“diSpIEASEd and SIEEpy”*). Isso pode marcar a intensidade com que os vínculos entre o ver e o mar lançam-se nele, tanto na forma em que é nomeado, como na maneira (no estado) em que é descrito. Essas relações, desse modo, aparecem no nome de Stephen e também no próprio personagem. Além disso, essa segunda inscrição expande as redes paragramáticas, já que adiciona mais palavras a elas: *“diSpIEASEd”*, *“SIEEpy”*, *“StAircASE”*, *“bIESSEd”*). Inclusive o espelhamento de sibilantes, marca do nome do romance, aparece em *diSpIEASEd* e, de forma mais nítida, em *bIESSEd*.

Outro ponto a ser pensado é o fato do nome completo de Stephen começar e terminar com uma sibilante (*Stephen dedaluS*), encontrar-se envolto por ela. Isso faz com que duas novas cadeias de paragramas possam ser pensadas, no texto de *Ulysses*, a partir do nome de Stephen: as que começam com sibilante e as que terminam com ela, sendo que as primeiras estariam associadas à visão (*StEphEn* --- *see*) e as segundas ao mar (*dEdAluS* --- *sea*). Isso pode marcar um reordenamento das palavras, a partir

de novos paragramas que as vinculam, e das significações que essas junções podem assumir.

Percebe-se, portanto, como os vínculos paragramáticos multiplicam-se em um movimento contínuo que impossibilita qualquer fixação. A paronomásia, assim, através do ícone que subsiste nela, coloca em cheque a ideia de que é possível analisar o texto como um conjunto estático de elementos e que possa existir ali somente um significado a ser decodificado pelo leitor. Pelo contrário, o fluxo das relações paragramáticas e rítmicas é frenético, de modo que cabe ao leitor tentar entrever alguns vislumbres do que se passa ali e, assim, depreender algo do inapreensível.

Além disso, a imagem de Stephen vendo o mar pode ainda ir além e ser analisada a partir do que é proposto, acerca desse mesmo parágrafo de *Ulysses*, por Didi-Huberman. O autor analisa essa passagem do romance e como ela reflete sobre as questões visuais. Ele afirma:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”, num famoso parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de *Ulysses*. (...) Eis portanto proferido, trabalhado na língua, o que imporia a nossos olhares a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável. Joyce nos fornece o pensamento, mas o que é pensado aí só surgirá como uma travessia física, algo que passa através dos olhos (*thought through my eyes*) como uma mão passaria através de uma grade. (...) quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? “Por que em?” pergunta-se Joyce. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29-30, *grifos do autor*)

O pensador propõe, assim, que o sentido visual instala uma relação dual entre o que vê e o que é olhado. A visão, portanto, opera ao vincular ativamente dois elementos. Essa reflexão, inclusive, subsiste no texto joyceano, já que a linguagem que é cunhada ali inscreve o que é olhado no que vê, o mar na visão (*sea in the see*). A frase *Shut your eyes and see*, aliás, que promove esse paragrama, finaliza o fragmento que descreve a *inelutável*



*modalidade do visível*, de modo que ela também define o conceito apresentado por Joyce. Isso acontece devido aos dois pontos que seguem a *inelutável modalidade do visível*, de maneira que todo o trecho que sucede essa construção pode ser classificado como um aposto que exerce uma função explicativa acerca dela. Assim, todas as relações suscitadas e que perpassam o vínculo existente entre a visão e o mar fazem parte dessa *inelutável modalidade do visível*, e podem, de alguma forma, refletir sobre ela.

Didi-Huberman fala ainda em um paradoxo que se instala no processo visual e que faz parte dessa *inelutável modalidade* apontada por Joyce. Esse movimento paradoxal, discutido anteriormente, parece residir naquilo que origina e possibilita qualquer experiência visual, já que a visibilidade torna-se possível através daquilo que parece opor-se a ela, ou seja, do invisível.

Assim, esse processo que circunda o campo visual pode também perpassar as questões ligadas ao olho. Derrida, em *Pensar em não ver*, propõe uma reflexão que recai sobre os olhos e faz com que eles ultrapassem a visão e executem um movimento que parece prescindir dela. O filósofo afirma:

Em geral, quando se diz “ver”, pensa-se naturalmente, em primeiro lugar, nos olhos, nos olhos que são feitos, pensa-se, para ver. Mas os senhores sabem que os olhos não são feitos apenas para ver, são feitos também para chorar. Podemos nos perguntar por que se chora, por que tal emoção de tristeza, ou de riso, aliás, ou de abalo traumático, provoca lágrimas. Isso é bastante enigmático. Por que esse sintoma que consiste em derramar água através dos olhos? E a título de epígrafe, para dar certo alcance à questão “por que os olhos, em vista do que os olhos?”, “eles são feitos para ver ou acima de tudo para chorar?”. (DERRIDA, 2012, p. 66)

Dessa forma, percebe-se que a proposta reflexiva de Derrida aponta para algo que vai além da visão que ocorre nos olhos e busca pensar o movimento que inunda-os de lágrimas. Ele levanta, assim, algumas questões e indaga-se sobre uma espécie de *essência dos olhos*. Pergunta-se se ela teria lugar no ver que os olhos refletem ou, ao contrário, nas lágrimas que eles derramam, nesse fluxo de água que se desvela no chorar.

A partir desses questionamentos, é possível repensar a frase joyceana



*Shut your eyes and see* e esse *calar dos olhos* que é evocado por ela. Deve-se, assim, refletir sobre o que acontece com os olhos quando esse processo inscreve-se sobre eles. Como discutido anteriormente, esse calar pode assumir uma posição metafórica e referir-se a uma atenuação da visão que ali se estabelece para abrir-se a um outro tipo de *ver* que começa a incidir. Algo que faz com que os olhos voltem-se para o próprio ato que executam e não se distraiam com a imagem a ser por eles refletida. Entretanto, uma experiência que parece instaurar esse movimento e embaçar a visão que ali se projeta é o chorar. Quando os olhos são invadidos por uma torrente de lágrimas, mergulhados nelas, eles parecem um tanto indiferentes à visão que se precipita ali, já que um outro processo envolve-os.

No décimo terceiro episódio de *Ulysses*, inclusive, há um fragmento que faz com que esse movimento aconteça a partir da linguagem. Segue o trecho:

(...) and ofttimes the beauty of poetry, so sad in its transient lovelines, *had misted her eyes with silent tears* that the years were slipping by for her, one by one, and but for that one shortcoming she knew she need fear no competition and that was an accident coming down Dalkey hill and she always tried to conceal it. But it must end she felt. If she saw that magic lure in his eyes there would be no holding back for her<sup>18</sup>. (JOYCE, 2011, p. 474, *grifo meu*)

Aqui, o narrador faz um relato acerca de uma cena da personagem Gerty MacDowell que, ao ler um poema, chora. A frase *had misted her eyes with silent tears* aponta para um lugar em que o chorar insere uma espécie de bruma sobre os olhos que dificulta a ocorrência da visão. Eles, assim, são envoltos por uma névoa que os ofusca e impede que eles vejam ou, ainda, inscreve essa visão em outro lugar, já que faz com que ela ocorra através

---

<sup>18</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “(...) e amiúde a beleza da poesia, tão triste em sua delicadeza transitória, *nublara seus olhos com lágrimas silentes* porque os anos já se lhe escapavam, um a um, e não fosse por aquele pequeno contratempo ela sabia que não precisava temer quaisquer competidoras e aquilo tinha sido um acidente descendo a colina Dalkey e ela sempre tentava esconder. Mas havia de acabar ela sentia. Se ela visse aquela mágica atração em seu olhar não haveria o que pudesse detê-la” (JOYCE, 2012, p. 575, *grifo meu*).

dessa neblina instalada. Dessa forma, percebe-se que aqui instaura-se um movimento semelhante ao discutido anteriormente e que reverbera algo desse *calar* dos olhos. Inclusive, as lágrimas que invadem os olhos da personagem são silenciosas, de modo que propagam esse silenciamento sobre eles, já que colocam-se de maneira a encobri-los. Ao executar esse movimento de pôr-se em cima dos olhos, invadi-los, as lágrimas parecem impregná-los com a sua característica, o silêncio, e fazem com que eles também passem a ser silenciosos, silenciados por elas, calados. Esse calar, portanto, aparece duplamente, através da bruma que se instala sobre os olhos por meio das lágrimas e também por meio da característica delas que, ao envolver o olho, espalha-se sobre ele.

Esse movimento das lágrimas parece instalar algo semelhante ao que é apontado por outro trecho<sup>19</sup>, do décimo quarto episódio de *Ulysses*. Essa imagem proposta por *clouded silence*, assim, aproxima-se da que se inscreve através do *misted her eyes with silent tears*. Algo como se a segunda inscrevesse a primeira. Como se o encobrimento dos olhos pelas lágrimas silentes instalasse esse silêncio anuviado. Dessa forma, a imagem dos olhos, das lágrimas e do silêncio são sobrepostas, de modo que misturam-se em uma só construção imagética. A bruma imposta pelas lágrimas silentes nos olhos, portanto, faz com que, além deles, o silêncio também sofra a sua influência, ou seja, transforme-se em silêncio brumoso, de modo a aproximar-se do que é proposto pelo segundo fragmento analisado.

Além disso, existe uma outra relação, através do movimento icônico da linguagem joyceana, que parece recair sobre as lágrimas. Inclusive, um outro fragmento de *Ulysses*, agora no décimo segundo episódio, apresenta essa ideia. Segue o trecho:

Encouraged by this use of her christian name she kissed passionately all the various suitable areas of his person which the decencies of prison garb permitted her adour to reach. She swore to him as they *mingled the salt streams of their tears*

---

<sup>19</sup> Segue o trecho: “The voices blend and fuse in *clouded silence*: silence that is the infinite of space: and swiftly, silently the soul is wafted over regions of cycles of cycles of generations that have lived” (JOYCE, 2011, p. 541, *grifo meu*). A tradução de Caetano W. Galindo para esse fragmento é: “As vozes se fundem, confundem-se em *silêncio enevoadado*: silêncio que é o infinito do espaço: e veloz, silentemente, flutua a alma sobre zonas de ciclos de ciclos de gerações que já viveram” (JOYCE, 2012, p. 644, *grifo meu*).

that she would cherish his memory, that she would never forget her hero boy who went to his death with a song on his lips as if he were but going to a hurling match in Clonturk park<sup>20</sup>. (JOYCE, 2011, p. 400-1, *grifo meu*)

A frase *mingled the salt streams of their tears* evoca uma relação paragramática que se estabelece entre *tears* e *streams*. Além disso, a inserção de *salt* reverbera um outro paragrama, já que inscreve uma palavra que não aparece de forma patente, mas encontra-se guardada dentro dos significantes dispostos ali. O *sea*, assim, surge entremeado às letras de *streams* e o adjetivo *salt* atribuído a esse fluxo confirma o vínculo já traçado pela paronomásia existente. Essa imagem, portanto, alude duplamente ao mar, tanto nas letras que formam a palavra quanto na característica atribuída. Até porque é a imagem do mar que desencadeia-se ao falar em correntes salgadas, nenhuma outra parece aproximar-se tanto dessa construção imagética formada pelo texto joyceano quanto o mar, já que, inclusive, a referência marítima apresenta-se de maneira recorrente em *Ulysses*.

Além do vínculo marcado, imagética e linguisticamente, entre *sea* e *streams*, existe uma ligação, traçada agora por essa frase joyceana, entre *sea* e *tears*. O mar, assim, aparece dentro das lágrimas, já que inscreve-se em suas letras. Essa relação também é estabelecida através da imagem proposta pelo enredo, que vincula o *salt streams* às lágrimas, sendo que esse fluxo salgado pode ser de lágrimas. Isso traça mais um paralelo entre o mar e as lágrimas, faz com que o segundo tenha a mesma característica que é tão particular ao primeiro e, assim, essas duas imagens parecem reverberar um mesmo lugar, ambas apontam para um fluxo salgado (*salt streams*). Mais uma vez em *Ulysses* a imagem proposta pelo enredo e a que é engendrada pela linguagem convergem para um mesmo ponto, reafirmam-se e, assim, potencializam a construção imagética desenvolvida.

---

<sup>20</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Encorajada por tal emprego de seu nome de batismo ela beijou apaixonadamente todas as várias regiões adequadas da pessoa do herói que as decências do figurino de presidiário permitiam que seu ardor alcançasse. Ele (sic) jurou-lhe enquanto *fundiam-se os riachos salgados de suas lágrimas* que acalentaria sempre sua memória, que jamais esqueceria seu herói menino que caminhara para a morte com um sorriso nos lábios como se estivesse somente se dirigindo a uma partida de *hurling* no parque Clonturk” (JOYCE, 2012, p. 502, *grifo meu*).

Dessa forma, percebe-se que, em *Ulysses*, a partir do vínculo paragramático e imagético existente entre *sea* e *tears*, há algo do mar que subsiste nas lágrimas. Assim, parece existir um paralelo entre olhos que olham o mar e os que são invadidos por um mar de lágrimas. Como se as lágrimas (*tears*) apontassem para o mar (*sea*), marcassem uma metáfora que, a partir da linguagem, vai além e estabelece, através da paronomásia, uma outra construção metafórica, que incide sobre o significante e, assim, acontece na linguagem. A partir do texto joyceano as lágrimas não apenas aludem ao mar, através da imagem e de uma espécie de paladar que se assemelha ao dele, o mar agora inscreve-se nas lágrimas de maneira indissociável. Os significantes, inclusive, mostram essa fusão imagética. Como arrancar o *sea* de *tears*? Não sobraria mais uma palavra que possa produzir significado, já que restariam apenas letras ao acaso. Esse vínculo entre o mar e as lágrimas, portanto, existe na língua inglesa, mas é o engendramento linguístico produzido em *Ulysses* que o potencializa, de modo a fazer surgir, *dar a ver* o que antes poderia passar despercebido. Inaugura-se, assim, uma nova língua ao tornar visíveis as relações existentes nela .

Dessa forma, a partir do vínculo entre o mar e as lágrimas (*sea and tears*), pode-se voltar a uma frase discutida anteriormente e que parece ganhar mais um sentido a partir das significações apreendidas a partir do fluxo textual de *Ulysses*. Agora, ao deparar-se com *Shut your eyes and see*, novos caminhos para a significação podem ser entrevistados. Da mesma maneira que o vínculo paragramático existente entre *see* e *sea* permite que o mar inscreva-se na visão que se estabelece ali, o paragrama presente entre *sea* e *tears*, por sua vez, possibilita que as lágrimas também ocupem essa posição dentro da frase. Portanto, parece existir uma grade paragramática que vincula *see*, *sea* e *tears*, de modo a fazer com que essas imagens possam ser sobrepostas e visualizadas simultaneamente.

Assim, inserir as *lágrimas* nessa frase é relacioná-las com o *calar dos olhos*, o que retomaria a imagem discutida no começo dessa reflexão acerca do chorar e que parte de um outro fragmento joyceano. O texto de *Ulysses*, portanto, dobra-se sobre si, revolve-se em um movimento que retoma alguns vínculos ao mesmo tempo que rearranja outros.

Dessa forma, ao traçar uma analogia imagética, que é proposta, por sua vez, por um movimento analógico da linguagem, entre olhos que lançam-se ao mar e olhos invadidos por lágrimas, pode-se repensar a cena de Stephen Dedalus no começo do terceiro episódio. Ao ser proferido o *Shut your eyes and see*, esse personagem aparece com os olhos voltados para o mar, de modo que uma nova relação entrevista nessa frase pode rearranjar a cena retratada. Assim, é possível pensar esse calar dos olhos não apenas como um movimento metafórico, mas como uma ação que ocorre de fato sobre os olhos do personagem. Pode existir, portanto, um espelhamento não só entre o ver e o mar (*see and sea*), mas entre o mar e os olhos marejados de Stephen (*tears and sea*). A relação paragramática rearranja *Shut your eyes and see*, de modo a tornar possível a frase *Shut your eyes and tears*. Esse processo cria uma nova imagem que parece inscrever as lágrimas nos olhos do personagem, de modo a fazer com que sejam elas que promovam esse calar dos olhos. Além disso, essa construção imagética engendrada pela linguagem reverbera na que é erigida pelo enredo. Dessa maneira, ao olhar o mar e ter os olhos invadidos por lágrimas, é como se o próprio mar fizesse esse movimento. Ao retratar o personagem com os olhos voltados sobre o mar, essa cena joyceana, através das relações linguísticas que levam a essa imagem, inscreve o mar nos olhos de Stephen, mareja-os. Olhar o mar, assim, pode inscrever o segundo no primeiro, marejar os olhos e fazer com que esses olhos marejados olhem o mar. Marejar os olhos ao mirar o mar, esse é o movimento que parece ocorrer através do encadeamento linguístico e imagético proposto pelo romance.

Essa imagem de Stephen que chora ao olhar o mar parece confirmar-se ao ser analisada a partir da morte da mãe do personagem e de como o mar o faz lembrar desse fato, já que ele possui o mesmo tom esverdeado da bile estagnada ao lado do leito materno. Assim, o enredo torna possível e, além disso, propulsiona a construção imagética desencadeada a partir dos vínculos linguísticos observados e vice-versa.

Essa cena de Stephen, que chora ao olhar o mar e rememora fatos passados, inclusive, apresenta um paralelo com a *Odisseia*. Aprisionado na ilha ogílica com a ninfa Calipso, Odisseu coloca-se de frente para o mar e chora ao lembrar-se de Ítaca. Segue a tradução de Trajano Vieira para esse

trecho homérico:

O mensageiro parte e a ninfa augusta busca  
o herói magnífico, ouvidas as palavras  
do porta-voz que Zeus enviara. Dá com ele  
sentado sobre o lido, os *olhos marejados*  
sempre, passando a doce vida desejoso  
de retornar: a ninfa não mais lhe aprazia.  
É fato que dormia à noite na recôncava  
gruta, mas sem querer a quem tanto o queria;  
ao sol nascer, sentava-se em escolhos na orla,  
maltratando a si mesmo com lamento e lágrimas,  
*lágrimas debulhadas à visão oceânica*.  
(HOMERO, 2011, p. 153, *grifos meus*)

Assim, percebe-se que a mesma imagem joyceana de Stephen com os *olhos marejados ao mirar o mar*, o que traça um vínculo entre as lágrimas e o mar, já pode ser entrevista na obra que embasa a construção de *Ulysses*. Odisseu, entretanto, vê o mar como um caminho que pode levar ao distante lar, enquanto Stephen o vislumbra como algo que lembra a morte materna e traz à luz algumas lembranças dela ainda com vida. O mar, assim, na *Odisseia*, parece apontar para o futuro do herói, já, em *Ulysses*, marca a presença do passado.

Além disso, a ideia do *calar*, que acontece através da profusão de lágrimas sobre os olhos, pode, inclusive, não só ofuscar o movimento visual que pretende ocorrer ali, mas também refletir acerca de uma espécie de *essência do olho*. Derrida, em *Memórias de cego*, discorre sobre essa questão:

Ora, se as lágrimas *vêm aos olhos*, se elas podem então também velar a vista, talvez elas revelem, no próprio decurso desta experiência, neste curso de água, uma essência do olho (...). No fundo, no fundo do olho, este não seria destinado a ver mas a chorar. No exato momento em que velam a vista, as lágrimas desvelariam o próprio olho. (...) A cegueira que abre o olho não é a que entenebrece a vista. A cegueira reveladora, a cegueira apocalíptica, a que revela a própria verdade dos olhos, seria o olhar velado de lágrimas. Ele não vê nem deixa de ver – é indiferente à vista enevoadada. (...) A cegueira [*cecité*] não interdita as lágrimas, não priva delas. (...) Marwell<sup>21</sup> cria

---

21 Derrida comenta aqui o poema *Eyes and Tears* de Andrew Marvell. Segue o trecho a que

saber que perdendo a vista o homem não perde os olhos. Pelo contrário. O homem começa então a *pensar* os olhos. Os seus próprios olhos, e não os de não importa que animal. Entre ver e chorar, ele entrevê a diferença, guarda-a em memória, e é o véu das lágrimas, até que finalmente, e com os “mesmos olhos”, as lágrimas veem. (DERRIDA, 2010, p. 127-132, *grifo do autor*)

Derrida aponta, assim, para uma espécie de jogo entre velar e desvelar, de modo que as lágrimas, ao velarem a vista, desvelam o olho. Esse movimento ocorre devido à indiferença pela visão que pode se estabelecer ali e que é causada pelas lágrimas. Como se elas, ao invadirem os olhos e os arrebatarem, fizessem com que, nesse momento, eles sobrepusessem-se à visão que refletem. Instala-se, assim, um lugar em que os olhos voltam-se para dentro, para si e param de ocupar-se com o exterior. Eles não transmitem mais uma imagem do fora, mostram-se indiferentes ao que acontece ao seu redor, já que são inundados por algo que vem de dentro e, dessa forma, podem refletir esse interior.

Assim, as ações executadas pelos olhos mostram-se em sentido inverso. Enquanto a visão reflete uma imagem de fora, o chorar transmite algo que vem de dentro. Na primeira ação, os olhos realizam um movimento de fora para dentro, já que voltam-se para um objeto exterior, captam a sua imagem e a refletem, fazem, assim, com que algo do ambiente externo reverbere no interior do sujeito. Ao contrário disso, através do chorar, os olhos fazem com que algo que se passa dentro seja exposto para o fora sob a forma de lágrimas, o movimento que agora se instaura parte de dentro em direção ao fora. O chorar, assim, permite que os olhos, mesmo voltados para fora, consigam captar e expressar o que se passa no íntimo. As lágrimas, portanto, parecem exteriorizar os sentimentos e sensações que buscam esconder-se dentro do sujeito e que, agora, afloram, vêm à tona sobre os olhos.

Elas, dessa forma, ao surgirem e inundarem os olhos, parecem

---

ele se refere: “Como foi sábia a Natureza ao destinar, / Às lágrimas e à vista os mesmos olhos! / (...) Deixai pois a torrente transbordar a sua fonte, / até que olhos e lágrimas sejam a mesma coisa:/ E que cada um a diferença do outro porte; Estes olhos chorosos, estas lágrimas videntes” (DERRIDA, 2010, p. 132).



colocar-se sobre eles, na frente deles. Assim, instalam uma espécie de névoa no olhar, já que encaixam-se entre os olhos e o objeto a ser refletido, de modo a embaçar a visão que pretende ali se instaurar. Ao assumirem essa posição, as lágrimas fazem com que qualquer movimento visual que teime em tentar ocorrer nesses olhos marejados tenha que, obrigatoriamente, passar por elas. A visão, inscrita no chorar, portanto, só parece ser possível se ocorrer por meio das lágrimas, através delas, ou seja, se atravessá-las. Deve-se passar por elas para ver, o que faz com que a visão, ao afundar-se sobre elas para chegar aos olhos, possa misturar-se nelas. Nesse momento, portanto, de fusão entre o ver e as lágrimas, cada um parece ser impregnado pelo outro, de modo a tornarem-se, tal qual aponta Marwell, *visão chorosa e lágrimas videntes*. Cada uma sofre, assim, a influência da outra de modo a transformarem-se. A visão também chora, já que encontra-se imiscuída ao movimento que ocupa os olhos, de modo que esse ver apresenta-se embaçado e desfocado. As lágrimas, da mesma maneira, ao serem transpassadas pela visão também não continuam como antes, já que agora o sentido visual passa por elas e faz, assim, com que elas também sejam abarcadas por ele, de modo que agora as lágrimas possam ser visionárias. Observa-se aqui, portanto, um esboço do que poderia ser essa visão das lágrimas apontada pelo poema de Marwell e comentada por Derrida.

Assim, essa imagem que mistura as lágrimas e a visão parece ocorrer de maneira potencializada não em olhos que derramam lágrimas, de maneira que o fluxo delas enche e esvazia rapidamente, mas naquele momento imediatamente antes do seu precipitar, quando o olho está com a capacidade máxima de seu armazenamento lacrimal, prestes a transbordar. Uma imagem análoga a essa é suscitada no décimo terceiro episódio de *Ulysses*. Segue o fragmento:

*His eyes misty with unshed tears* Master Tommy came at her call for their big sister's word was law with the twins. And in a sad plight he was after his misadventure. His little man-o'-war top and unmentionables were full of sand but Cissy was a past mistress in the art of smoothing over life's tiny troubles and very quickly not one speck of sand was to be seen on his smart little suit. *Still blue eyes were glistening with hot tears that would well up* so she kissed away the hurtness and shook



her hand at Master Jacky the culprit and said if she was near him she wouldn't be far from him, her eyes dancing in admonition<sup>22</sup>. (JOYCE, 2011, p. 451, *grifos meus*)

As imagens joyceanas, dessa forma, apontam para as lágrimas no momento que antecede o seu transbordar sobre o rosto. Isso ocorre quando elas inundam os olhos, fazem com que eles encontrem-se imersos sobre a névoa que difundem. São essas lágrimas que ainda não foram derramadas, prestes a fazer isso, que potencializam o movimento que, ao inserir uma espécie de bruma sobre os olhos, parece embaçar a visão. Todo o rearranjo do sentido visual provocado por elas, assim, encontra o ápice nesse momento, antes do seu escoar, quando qualquer imagem que queira chegar ao olho precisa, necessariamente, passar por elas.

A primeira construção imagética do fragmento joyceano, assim, alude à névoa inserida sobre o olhar, enquanto a segunda aponta para um brilhar que inscreve-se nesses olhos cobertos por lágrimas. Como se as próprias lágrimas pudessem luzir, reluzir e, assim, refletir algo. Essa imagem, portanto, dialoga com o poema proposto pelo texto derridiano e discutido anteriormente. Desse modo, no momento que antecede o seu escoar, quando a torrente de lágrimas precipita-se sobre os olhos sem derramar, é que elas são atravessadas pela visão e, assim, refletem também – tal como os olhos – a imagem captada. É nesse momento, portanto, que eles parecem executar os dois movimentos sem distingui-los, tanto o chorar quanto o ver ocorrem simultaneamente de maneira a confundirem-se e fundirem-se em uma só imagem.

Além disso, ao exercer o *mirar*, é possível também que o *marejar* incida sobre esse processo e reforce, assim, a imagem marítima que já é evocada pelo primeiro. Enquanto o mirar traz a marca do mar guardada em si,

---

<sup>22</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Olhos embaçados por lágrimas contidas, dom Tommy atendeu a seu chamado pois a palavra da irmã mais velha era lei para os gêmeos. E era triste sua situação depois dessa desventura. Sua blusinha de marujo e sua roupa de baixo estavam cheias de areia mas Cissy era da vida e muito rapidamente não se via um só grão de areia em sua roupinha alinhada. *Ainda brilhavam contudo os olhinhos azuis com cálidas lágrimas prestes a correr* e ela então curou o dodói com beijinhos e sacudiu a mão na direção de dom Jacky o vilão e disse que ele que se cuidasse se ela passasse por perto dele, revirando os olhos em admoestação” (JOYCE, 2012, p. 552, *grifos meus*).

o marejar faz com que esse movimento ocorra literalmente nos olhos. Marejál-os, portanto, é inscrever o mar na estrutura ocular, invadí-la com o seu fluxo salgado. Dessa forma, é possível que, ao mirar o texto de *Ulysses*, as relações que ele estabelece com o mar possam sair da página e avançar sobre o leitor. Dessa forma, ele poderá fundir em seus olhos as imagens aqui delineadas, de maneira a conseguir fazer com que os vínculos entre *see* e *sea* possam propagar-se em sua retina. *Mirar Ulysses*, portanto, é abrir-se a esse movimento que une, de modo indissociável, o ver e o mar. É lançar-se sobre um lugar que, inclusive, pode fazer com que essas relações consigam extravasar o texto e serem inscritas nos olhos do leitor. Assim, o movimento epifânico proposto é capaz de voltar-se não somente sobre o movimento textual, ele deve também atingir o olhar que precipita-se aqui.

### Capítulo 3 – Escurecer *Ulysses*

O movimento paradoxal que circunda a visibilidade, já que sua origem é apropriada pelo invisível, pode ir além e abarcar também o que ocorre dentro da oposição claro e escuro. No segundo episódio de *Ulysses*, inclusive, enquanto Stephen ensina a lição ao aluno Sargent, aparece um fragmento que apresenta essa ideia de maneira a reorganizar a relação que parece subsistir entre esses opostos. Segue o trecho:

Across the page the symbols moved in grave morrice, in the mummery of their letters, wearing quaint caps of squares and cubes. Give hands, traverse, bow to partner: so: imps of fancy of the Moors. Gone too from the world, Averroes and Moses Maimonides, dark men in mien and movement, flashing in their mocking mirrors the obscure soul of the world, *a darkness shinning in brightness which brightness could not comprehend*<sup>23</sup>. (JOYCE, 2011, p. 33-4, *grifo meu*)

A partir da frase destacada, o que primeiramente pode ser analisado é o movimento analógico que vincula *darkness* e *brightness*, já que o mesmo sufixo (*ness*) inscreve-se ali. Essa analogia relaciona os significantes e também o significado a ser compreendido deles, de modo que tanto o escuro quanto o claro parecem apontar para um mesmo lugar. Assim, a linguagem proposta faz com que essas palavras, que *a priori* aludem a significações que se opõem, unam-se através do sufixo que apresentam. Dessa forma, a analogia proposta pela reverberação da desinência *ness* quebra a oposição que existe entre *dark* e *bright*. Como se fosse traçada uma diferença entre a forma substantiva e adjetiva dessas palavras – *dark* e *bright* parecem se opôr, *darkness* e *brightness* não –, já que a mesma desinência insere uma semelhança nessa oposição. Assim, marca-se algo de comum que pode estar guardado dentro desses conceitos e que aparece através das relações

---

<sup>23</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Pela página os símbolos mourejavam em dança grave, graciosos na arlequinada de suas letras, usando gorros bizarros de quadrados e cubos. Deem-se as mãos, cruzem, saúdem o parceiro: assim: diabretes da imaginação dos mouros. Que também se foram do mundo, Averróis e Moisés Maimônides, homens de porte e movimento sombrios, resplendendo em seus espelhos derridentes a obscura alma do mundo, *uma escuridão brilhando na luz que a luz não pôde compreender*” (JOYCE, 2012, p. 129, *grifo meu*).

linguísticas que se estabelecem.

Além da paronomásia que incide sobre a frase e vincula *darkness* e *brightness* através da similaridade que reside nessa desinência, outra figura de linguagem que encontra-se presente é a metáfora. A primeira parte da frase (*a darkness shining in brightness*) parece instaurar uma metáfora posicional, já que o lugar ocupado por *dark* e *bright* encontra-se invertido e é esse deslocamento que cria essa figura. De maneira usual, quem inscreve o verbo *shine* é *bright*, já que existe uma contiguidade entre esses termos. A frase joyceana, assim, quebra essa relação contígua e inscreve uma metafórica ao aproximar *shine* de *dark* e fazer com que esse verbo agora seja regido por algo que à primeira vista opõe-se a ele.

Outra questão marcada entre *darkness* e *brightness* e que aponta para uma diferença que começa a se delinear entre elas é o uso do artigo indefinido. Na frase, só há uma ocorrência do artigo e é ele que abre o período a ser discutido, além de anteceder a primeira inscrição de *darkness*. Dessa forma, o artigo indefinido determina de maneira vaga o substantivo, ou seja, aponta para um elemento dentre qualquer outro que lhe seja similar. Isso marca uma multiplicidade que parece residir em *darkness*, de modo que essa escuridão inscrita pela frase é apenas uma das várias que podem existir. Assim, instaura-se uma diferença entre os conceitos abordados, já que, enquanto *brightness* aparece sem um artigo que o defina, *darkness* apresenta-se com a marca de um artigo que o indefina. Essa dualidade, portanto, pode inscrever uma maior complexidade que parece se manifestar no segundo.

A partir dessas reflexões iniciais, é possível deter-se de maneira mais minuciosa sobre a frase para analisá-la. Uma opção para iniciar esse processo pode recair sobre uma tentativa tradutória que busque abarcar os pontos discutidos, de modo que inscreva uma linguagem que guarde em si essas relações destacadas. Uma possibilidade que parece entrever isso é: *uma escuridão reluzindo na claridão que a claridão não poderia compreender*. A tradução, assim, precisa ir um pouco além do texto para manter os vínculos que ali residem. Como, em português, os substantivos que envolvem o claro e o escuro não possuem a mesma desinência, para manter a analogia que aponta um mesmo lugar para ambos, é necessário recriar um deles. Dessa

forma, as palavras *claridão* ou *escuridade* mostram-se como opções para manter a ligação com *escuridão* e *claridade*. A escolha feita buscou, além de manter o movimento analógico, reverberar uma sonoridade semelhante à que é estabelecida pelo ritmo da frase original. Assim, as palavras *escuridão* e *claridão* possuem uma sílaba mais forte e que se destaca, tal como acontece em *darkness* e *brightness*. Esse movimento sonoro, entretanto, não ocorre em *escuridade* e *claridade*, por isso a segunda opção não foi escolhida.

Assim, a partir disso, ao analisar a frase original em diálogo com a tradução, sem sobrepor a segunda sobre a primeira, percebe-se que parece existir uma espécie de superioridade do escuro em relação ao claro. Na primeira parte da frase, há, como apontado, uma metáfora que mostra que o que reluz no claro é a escuridão. Como se fosse ela que fornecesse a luz necessária para a claridade tornar-se o que é. Além disso, a segunda parte dela mostra que, além de não ser responsável pelo seu próprio brilho, o claro não reconhece a sua impotência e fragilidade, de modo a desconhecer que não é ele que ilumina e que possibilita a sua própria existência. Ademais, nesse segundo ponto, o verbo *comprehend*, assim como também ocorre com o *compreender* da língua portuguesa, apresenta dois significados, tanto algo que envolve o campo intelectual quanto o material. Dessa forma, a compreensão apresentada pela frase joyceana pode acontecer de maneira cognitiva, o que demonstra que o claro não conhece o que se passa em si, não se dá conta da escuridão que o origina. Além dessa ideia, é possível também pensar esse verbo como sinônimo de abranger, de modo que o claro não consegue abarcar, conter em si, o escuro, já que o segundo apresenta-se como mais complexo e maior do que o primeiro. Essa superioridade em tamanho ou quantidade é apresentada, inclusive, pelo artigo indefinido, que mostra que a escuridão não se extingue no que reside em seu aparente oposto, essa é apenas uma de suas possibilidades.

Dessa forma, percebe-se que, a partir dessa frase joyceana, traça-se um movimento, já discutido no capítulo anterior e que aparece de maneira recorrente no romance, que expande o sentido visual sobre o que à primeira vista parece se opôr a ele. O rearranjo entre claro e escuro construído pelo fragmento analisado, que propõe uma escuridão que se propaga sobre a claridade e atravessa-a de maneira que sequer percebe essa invasão do

outro sobre si, reafirma, mais uma vez, o que já é conhecido pela filosofia e que insere a origem e a possibilidade do visível no invisível. Ao quebrar a dicotomia entre o claro e o escuro, aponta-se para um rearranjo, analisado no capítulo anterior, que ainda vai ocorrer em *Ulysses*, no episódio que se segue, o da dicotomia visível e invisível proposta por *Shut your eyes and see*. O texto joyceano, assim, dobra-se em si de maneira a travar um movimento que traça relações e diálogos contínuos entre suas partes.

Acerca da escuridão que sobrevive no claro e de que forma isso remete à invisibilidade que origina a visibilidade e a torna possível, Derrida, em *Pensar em não ver*, afirma:

Em que essa clareza (leve) é *da* noite? Por que ela parece não apenas sair e proceder da noite, como se o preto fizesse nascer o branco, mas também pertencer ainda à sombra, permanecer, contudo, *no coração* do sombrio abismo de que ela emana? (...) a origem da luz, a visibilidade do visível, a saber, da noite escura, disso mesmo que, deixando aparecer as coisas na clareza, por definição se furta à vista. (...) A própria visibilidade é invisível, ela é, portanto, sombria, obscura, noturna (*dark*) e é preciso aí ser cego (mergulhado no escuro, *in the dark*) para ver. (...) essa implicação da sombra no coração da luz, de tudo o que, na *physis*, crava clareza na noite, *light in the dark*, penetrando nela sem tocá-la, sem o menor ruído, como um ladrão imperceptível com a força de um desejo. (DERRIDA, 2012, p. 304-5, *grifos do autor*)

Assim, percebe-se que o mesmo paradoxo inerente à visibilidade ocorre também na escuridão. Um movimento análogo ao que propicia o visível promove também a claridade, ambos desencadeados por algo invisível ou escuro. O visível e o claro, o invisível e o escuro, portanto, podem ser percebidos, a partir dessa reflexão derridiana, como sinônimos. Essa ideia, por sua vez, ao ser relacionada com a frase joyceana, expande-a, já que faz com que os conceitos ali abordados abarquem também a questão filosófica que reside em um pensamento acerca do visível. A metáfora apontada por *a darkness shining in brightness which brightness could not comprehend* pode referir-se, inclusive, a algo que vai além da construção linguística engendrada pelo texto de *Ulysses*. O movimento traçado aqui parece evocar também o paradoxo que subsiste na visibilidade e que se

estende, como afirma Derrida, sobre a claridade, ambas produzidas por alguma coisa que parece contrapor-se a elas. Tal como a analogia erigida no fragmento joyceano mostra, pode existir um lugar comum entre elementos que, à primeira vista, parecem opostos. Entre *brightness* e *darkness* há algo que lhes assemelha (*ness*), um ponto que os dois dividem e que, por algum instante, parece ser possível confundí-los. O momento que o escuro transforma-se no claro, em que o invisível torna-se visível, nesse ponto, ambos parecem estar presentes, misturam-se, de modo que separá-los parece ser uma tarefa que tende ao impossível. Antes desse instante de transformação parece existir só escuridão, da mesma maneira que há também só invisibilidade.

A partir dessa ideia, pode-se pensar que, enquanto há algo no escuro que o rearranja e o possibilita criar o claro, é o invisível que origina o visível, o contrário não ocorre. Assim, a escuridão mostra-se como mais fecunda, pode produzir, não um elemento qualquer, mas o seu oposto. A sua produção, assim, vai além do usual, ou seja, extrapola a reprodução, já que não gera algo que lhe é semelhante, mas um elemento que se contropõe a quem o originou. O claro, por outro lado, a partir desse pensamento, mostra-se inerte e estéril. Além de ser improdutivo, ele nem sequer é capaz de reconhecer aquilo que o tornou possível e que subsiste, *a brilhar (shinning)*, dentro de si.

Essa ideia, inclusive, não se afirma somente em Joyce. No conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, existe uma frase do detetive Dupin que evidencia isso. Segue o fragmento:

Tínhamos permanecido sentados no escuro, e Dupin então se levantou para acender a luz, mas, sem chegar a fazê-lo, sentou-se novamente ao ouvir G. dizer que tinha vindo para consultar-nos, ou melhor, para pedir a opinião de meu amigo a respeito de certo assunto oficial que ocasionara muitas complicações. – Se é ponto que requeira reflexão – observou Dupin, abstendo-se de acender o pavio –, melhor será que o examinemos no escuro. (POE, 2008, p. 48-9)

O detetive, assim, aponta para um caráter mais fecundo do escuro em comparação ao claro, que mostra-se estéril. A escuridão, portanto, para Dupin, pode proporcionar um melhor ambiente para o pensamento que se

pretende executar, de maneira que, ao mergulhar no escuro que o circunda, ele estaria mais apto a examinar o ponto trazido por G. Como é capaz de produzir o seu oposto, a escuridão, dessa maneira, pode ser vista como algo produtora. Ela, assim, pode não só produzir, mas propiciar o ambiente para que alguma coisa seja produzida por outrem. No caso específico da cena de Poe, ela parece ser evocada para fornecer certa inspiração para as ideias de Dupin. Talvez seja esse olhar voltado para o escuro, ao contrário dos outros que perdem-se no claro, que fará com que Dupin encontre a carta roubada. Ela estava à vista de todos, mas só os olhos do detetive foram capazes de vê-la.

Esse trecho de Poe parece possuir um movimento análogo ao cunhado pela frase joyceana *a darkness shinning in brightness wich brightness could not comprehend*, já que as relações entre o claro e o escuro que se estabelecem podem encontrar paralelo uma na outra. A claridade aqui, como em Joyce, apresenta-se como uma forma estéril de visão e que parece não enxergar nada que está além de si. O escuro, portanto (tanto em Joyce como em Poe), mostra-se como mais profícuo.

Dessa forma, existe um outro paralelo que pode ser inscrito aqui, o que ocorre entre essa profundidade da escuridão e o movimento de *calar dos olhos* evocado pela frase de *Ulysses*, discutida no capítulo anterior, *Shut your eyes and see*. Esse *calar*, inclusive, pode incidir em olhos que estejam mergulhados na escuridão, não necessariamente no escuro que os envolve quando eles estão fechados, mas alguma coisa exterior que os circunda. Algo análogo ao que é suscitado por Derrida, em *Memórias de cego*, quando ele discorre sobre o olhar que “deixa-se devorar por uma boca de sombra” (DERRIDA, 2010, p. 63). Assim, essa imagem instala um escurecer que vem de fora e arrebatando os olhos, toma conta deles de modo a preenchê-los com a sua forma escura e impedir que qualquer fresta de claridade precipite-se ali. Dessa forma, a visão desses olhos parece ocorrer através da escuridão, como se fosse necessário atravessá-la. Nessa situação, para ver, portanto, deve-se *ver a escuridão*, fixar os olhos nela e perscrutar se alguma outra sombra encontra-se entremeada em seus contornos.

Percebe-se, assim, que a partir da frase joyceana acerca do claro e escuro, é possível repensar um fragmento já analisado, tal como *Shut your*



*eyes and see*, de modo a observá-la a partir de um novo ponto de vista fornecido pelo próprio texto de *Ulysses*. Entrevê-se, dessa maneira, um movimento textual que volve-se e revolve-se sobre si, de maneira a fazer com que a análise que se volte sobre *Ulysses* deva observar o fluxo que corre ali e que, a todo o tempo, inscreve uma nova perspectiva reflexiva e uma outra forma de enxergar o que é proposto. O que se engendra, portanto, é algo que se faz, perfaz e desfaz simultaneamente e, a cada novo contato, é possível apreender outros vislumbres.

Dessa maneira, esse movimento de *calar os olhos* ao envolvê-los pelo escuro pode referir-se não somente a uma escuridão externa, mas também ao que subsiste dentro do olho e que forma a própria estrutura ocular. No sétimo episódio de *Ulysses*, inclusive, há um trecho que lança uma imagem que vai nessa direção. O fragmento é: “A smile of light brightned his darkrimmed eyes, lengthened his long lips<sup>24</sup>” (JOYCE, 2011, p. 169). Como na outra frase joyceana sobre esse tema, existe o contraponto entre o claro e o escuro (*bright and dark*). A diferença é que aqui essa oposição ocorre dentro dos olhos. O movimento analógico que subsiste entre *bright* e *dark*, marcado em *a darkness shinning in brightness which brightness could not comprehend*, continua a se inscrever, entretanto, isso ocorre através da desinência *ed*. Essa marca aponta, assim, mais uma vez, para um lugar comum entre esses elementos e que agora, a partir dessa outra frase de *Ulysses*, é possível especificar qual é, o olho.

Dessa forma, a relação paradoxal – que, ao mesmo tempo, aponta para algo que é oposto e comum – que subsiste entre *bright* e *dark* através da linguagem cunhada pelo texto, tal como ocorre na frase analisada anteriormente sobre o mesmo assunto, passa a inscrever-se na imagem dos olhos. A partir disso, ao analisar de maneira mais detida a frase que agora se discute, percebe-se que enquanto o escuro é uma característica do olho, o claro não o é. O primeiro mostra-se como parte dele, enquanto o segundo parece surgir de repente sobre o escuro que ali já estava a traçar o contorno ocular. Algo como se essa volta escura, que é própria do olho e já está impregnada nele, produzisse o claro, ou seja, essa luz que aparece na frase.

---

<sup>24</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “Um sorriso de luz acendeu-lhe os olhos de bordas escuras, alongou-lhe os lábios longos” (JOYCE, 2012, p. 269).

Aqui, mais uma vez, parece subsistir a ideia da escuridão como produtora do seu oposto, o claro, tal como ocorre com a invisibilidade.

A partir desse movimento, percebe-se que esse escuro presente no olho, ao mesmo tempo que traça a borda ocular, pode produzir a luz que brilha ali de maneira a “acender” esse olhar, ou seja, animá-lo, torná-lo mais vivo (todos esses sentidos podem ser extraídos de *brightned*). O claro, assim, surge no olho, vivifica-o, mas é o escuro que faz parte dele, já que aparece impregnado em sua estrutura e forma o lugar sobre o qual essa luz pode aparecer. Nota-se, portanto, que a frase joyceana parece apontar para uma relação existente entre a claridade e a escuridão dentro dos olhos. Isso evoca algo que, novamente, vai contra a aparente oposição desses elementos e os inscreve em uma íntima relação, ambos a instalarem-se em um mesmo lugar e em uma só direção, ou seja, a convergirem no olhar.

Além disso, essa questão que se debruça sobre o vínculo entre o claro e o escuro e como esses elementos podem combinar-se para formar a estrutura ocular não aparece somente em Joyce. Em um de seus trabalhos finais, *Worstward ho*, o também irlandês Samuel Beckett apresenta o seguinte fragmento:

The eyes. Time to try worsen. Somehow try worsen. Unclech. Say Staring open. All white and pupil. Dim white. White? No. All pupil. Dim black holes. Unwavering gaping. Be they so said. With worsening words. From now so. Better than nothing so bettered for the worse<sup>25</sup>. (BECKETT, 1996, p. 24)

Nota-se, que, assim como aparece em Joyce, esse fragmento aponta o olho como um lugar onde o claro e o escuro encontram-se unidos, preferencialmente, um de cor preta – outra coloração, entretanto, não mudaria esse vínculo, apenas acrescentaria mais uma cor (a da íris) entre o branco e o preto. A imagem dos olhos inscreve-se no início do fragmento, de maneira que tudo o que lhe sucede reverbera essa construção imagética. Assim, a expressão *all white and pupil* parece evocar a estrutura anatômica

---

<sup>25</sup> Na tradução de Miguel Esteves Cardoso: “Os olhos. Altura de tentar piorar. Dalgum modo tentar piorar. Descerrar. Dizer fixos abertos. Todos brancos e pupilas. Branco obscuro. Branco? Não. Todos pupilas. Obscuros buracos pretos. Estarrecidos sem tremer. Sejam eles assim ditos. Com palavras a piorar. Assim por diante. Melhor que nada e logo melhorados para pior” (BECKETT, 1996, p. 25).

do olho, a pupila como a parte escura através da qual a luz é captada e o branco como a esclerótica que envolve externamente o globo ocular. No trecho, há ainda a pergunta sobre o branco, se ele seria obscuro e a resposta é negativa (*Dim white. White? No.*). Os olhos, a partir desse fragmento beckettiano, aparecem como uma espécie de *buraco obscuro* (*Dim black holes*), o que aponta para a pupila como o que de fato inscreve o olho, de modo que esse mostra-se como *todo pupila* (*All Pupil*). O que de fato parece ver no olho é esse buraco negro marcado pela pupila, já que é ele que permite que a luz atravesse o globo ocular e possa inscrever a imagem a ser refletida em seu fundo. Portanto, é através desse túnel obscuro que reside a possibilidade visionária, de modo que só através dessa escuridão marcada pela pupila é que a visibilidade do olho pode ocorrer. Para tornar a imagem a ser refletida visível, a luz que a acompanha deve necessariamente mergulhar ali.

Dessa forma, mais uma vez, percebe-se que um pensamento acerca do olho e das questões que envolvem o visual marca que a possibilidade do visível reside através do invisível, ou seja, do obscuro. O claro – em Joyce, Poe e Beckett – aparece como algo de certa forma inerte e estéril, que desconhece a sua própria dependência e fragilidade, já que deriva do que *a priori* seria o seu oposto. A partir do fragmento beckettiano, inclusive, nota-se que, já na estrutura do globo ocular, o branco surge como algo que está à parte do processo visual que ocorre no olho, já que encontra-se externo ao que de fato vê ali. A esclerótica, assim, não atua na visão que acontece no olho, ela faz parte dele, mas não participa do processo visual que se manifesta, ou seja, na visibilidade que se faz ali. Assim, a afirmação beckettiana de que o olho seria *todo pupila* e a imagem de dois *buracos negros e obscuros* para inscrevê-los parece reforçar a ideia da escuridão que marca-se ali e de como é através dela que a visibilidade pode se delinear.

Assim, é possível, a partir disso, pensar a pupila como o preto (*black*) evocado pelo fragmento beckettiano e que, no olho, contropõe-se ao branco (*white*). Dessa forma, enquanto o negro participa ativamente do processo visionário que ali se estabelece, já que é através dele que a luz inscreverá a imagem captada na retina, o branco nada acrescenta a ele e parece, além disso, manter-se afastado e até inconsciente do processo que se passa

dentro de si. Parece existir aqui, portanto, uma relação entre esse trecho de Beckett e a frase joyceana *a darkness shinning in brightness which brightness could not comprehend*. No olho, a partir desse diálogo entre os dois escritores, a parte clara parece não compreender – aqui deve-se ter em mente todos os significados que podem incidir sobre esse verbo, já que ele, ao mesmo tempo que apresenta o sentido de conhecer intelectualmente, também marca o de apreender de maneira física, ou seja, de travar um contato com algo – o que se passa na estrutura da qual faz parte, ou seja, o olho. Ele não só não participa da visão que se propaga em sua própria estrutura, já que faz parte do olho e traça o contorno que envolve a íris e a pupila, como desconhece a sua existência. Assim, é possível delinear um paralelo entre o *dark and bright* de Joyce e o *black and white* de Beckett, de modo que as duas construções textuais parecem evocar a mesma questão. Há uma busca por rearranjar esses elementos de maneira a traçar uma maior complexidade sobre tudo o que está voltado a uma certa escuridão, em contraposição ao que encontra-se dentro de um invólucro apático que parece permear todo o claro.

Portanto, a partir dessas reflexões, existe algo que reside no escuro e em tudo que se furta à vista, pelo menos em seu sentido mais primitivo, que parece, ao invés de cercear, apurar a visibilidade que se projeta ali. Como se isso que parece ser contrário à visão possa expandir esse processo e fazer com que ele ocorra de maneira potencializada. O movimento é o mesmo já traçado na análise da frase joyceana *Shut your eyes and see* e parece inscrever-se continuamente conforme outros trechos de *Ulysses* são percorridos.

Se a escuridão está impregnada no globo ocular e, mais do isso, se o que de fato parece ver no olho e que permite que a visão possa aí incidir é a pupila, que é, por sua vez, o que há de mais escuro no olho, esse paradoxo que reside entre o visível e o invisível parece já encontrar-se condensado imageticamente na própria estrutura ocular. A potencialidade de cegueira apresenta-se entremeada aos olhos, a invisibilidade, ou seja, o que produz a visibilidade, aparece no que dá a ver, que faz com que o sentido visual se manifeste. Assim, pode-se pensar que existe algo nos olhos que permite que, mesmo abertos, eles possam imergir em um movimento que minimize a

visibilidade aparente e mergulhem em algo que possibilite esse visível, ou seja, o invisível ou a escuridão. Esse mergulho que busca expandir a visão através de algo que à primeira vista parece minimizá-la parece ser o que ocorre quando um movimento de *calar os olhos* é instaurado.

Assim, existe algo no olho que aponta para um certo enceguecimento, que fascina-se pela cegueira e inscreve, na própria estrutura ocular, o paradoxo que reside entre o visível e o invisível. Por ser um *buraco negro* e *obscuro*, tal como aponta Beckett, a pupila traz essa marca escura capaz de criar visibilidade e que encontra-se envolta por uma camada branca inerte. Essa imagem, inclusive, parece conseguir condensar esse paradoxo que tange as questões acerca da visibilidade. A escuridão, assim, pode apontar para o visível e o invisível ao mesmo tempo, ela é o invisível, a cegueira, que permite que se chegue ao visível, que se veja. Porém, a invisibilidade dessa escuridão que é a pupila também mostra-se como uma visibilidade, já que se pode vê-la, vê-la na sua própria escuridão. Entretanto, reside aí um problema apontado pela filosofia derridiana. Pode-se ver a pupila, o olho, mas o de outro, não o de si. Não se pode ver o que fornece a própria visão, ou seja, não se pode ver a visibilidade. Volta-se, portanto, ao axioma reiterado pela filosofia sobre a impossibilidade de ver a potência ou a origem do visível. Sobre esse ponto, ao remontar a Platão, Derrida diz:

(...) no fundo a própria visibilidade não é visível, isto é, que a fonte de luz que torna as coisas aparentes e que, portanto, permite que o visível apareça, a fonte de luz em si mesma não é visível. O que faz com que as coisas sejam visíveis, logo a própria visibilidade do visível, não é visível. A luz não é visível. O que vejo aqui são, naturalmente, coisas visíveis, são coisas luminosas, mas a transparência, o diáfano – como diz Aristóteles, não é?, o diáfano: o que permite que a própria visibilidade apareça –, o próprio diáfano não é visível. Portanto, não se vê a visibilidade do visível. *O que faz com que seja num elemento de algum modo noturno, de transparência não visível, que o visível aparece.* Dizendo de outro modo, nesse ponto, não há oposição entre o visível e o invisível, não se vê a visibilidade pura. Portanto, não se vê a condição da visão. Assim como dizemos “não se vê a condição da visão”, podemos também dizer que *não se vê o olho, que a condição para que o olho veja é que ele não seja visto.* (...) Então esse enceguecimento pode levar de volta à mancha cega, mas também a um enceguecimento mais infinito, indefinido, ilimitável, que cobre todo o campo. Todo o campo do visível é

um campo de invisibilidade e não há oposição entre visível e invisível. É preciso pois que o olho não veja ou não se veja para ver. (...) eles veem na própria medida em que não conseguem ver, que não conseguem se ver. (DERRIDA, 2012, p. 183-4, *grifos meus*)

A partir disso, pode-se pensar que o olho só vê outro se este estiver cego para a visão que se dará no primeiro. Portanto, o olhar de um *eu* só consegue ver o olho de um *outro*, de um *tu*. O narcisismo visual não existe e isso é mais uma questão que desconstrói qualquer forma de narcisismo (para Derrida, inclusive, ele não existe). Ao se ver o olho do outro, ao olhar para o que de fato vê ali, ou seja, a pupila, olha-se para a escuridão que a consiste, para a sua invisibilidade, vê-se essa invisibilidade. Porém, se esse olho volta-se para quem o olha, se a sua visibilidade lança-se sobre esse olhar visionário, há desvio, existe constrangimento quando duas visibilidades se chocam. Dessa forma, parece ser possível olhar somente para a invisibilidade, só ela deixa-se ser vista demoradamente e sem ressalvas.

Além disso, os olhos, em *Ulysses*, aparecem relacionados, através da linguagem que se engendra ali, com um outro elemento recorrente no romance, o *sim* (*eyes and yes*). Esse paragrama permeia o texto joyceano, mas pode ser melhor exemplificado no episódio final. Caracterizado por ser o monólogo da personagem Molly Bloom, ele é atravessado pelo *sim*, já que começa e termina com a marca do *yes*. Segue o fragmento que o encerra e, consequentemente, finaliza o romance:

yes when I put the rose in my hair like tha Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another *and then I asked him with my eyes to ask again yes* and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and *yes I said yes I will Yes*<sup>26</sup>. (JOYCE, 2011, p. 933)

---

<sup>26</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo: “sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro *e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim* e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e *sim eu disse sim eu quero Sim*” (JOYCE, 2012, p. 1106).

Aqui, há a inscrição da paronomásia existente entre *eyes* e *yes*. De modo que, na frase *and then I asked him with my eyes to ask again yes*, essa figura de linguagem faz com que o *sim* esteja marcado no pedido feito com os olhos, já esteja impregnado neles. Através do mesmo movimento, a repetição do *sim* faz com que a imagem dos olhos também reverbere aí, de maneira a fazer com que essas duas construções imagéticas encontrem-se, através das relações linguísticas estabelecidas, indissociáveis. Dessa forma, o *sim* do inglês e, principalmente, o joyceano, é marcado pelos olhos, inscreve-se no olhar. O termo *eyes* traz a inscrição do *yes*, já apresenta a imagem do *sim* unida à sua. Como se o próprio do olho, a partir desse vínculo icônico engendrado pelo texto, fosse guardar o *sim* e ele não pudesse mais ser pensado sem essa inscrição afirmativa que o constrói. Tal como a palavra *eyes* não sobrevive se o *yes* lhe for retirado, a imagem dos olhos, a partir de agora, comporta o *sim* e não pode mais ser desvincilhada dele.

Entretanto, um problema aparece nesse ponto, o que envolve a tradução dessa relação paragramática presente no texto de *Ulysses*. Como traduzir para o português o paragrama existente entre *eyes* e *yes*? Como é possível pensar, nessa língua, esse *yes* que aparece, segundo Derrida, em *Ulysses Gramophone*, mais de 220 vezes em *Ulysses* (DERRIDA, 1987, p. 74)? A tradução imediata por *sim* e *olhos* não consegue abarcar esse vínculo icônico que proporciona mais uma reflexão acerca das questões visuais a partir de *Ulysses*. Deve-se, portanto, buscar uma proposta tradutória que possa, de alguma forma, transmitir algo desse ressoar que ocorre entre os olhos e o *sim*, que inscreve o *sim nos olhos* e, ao mesmo tempo, *os olhos no sim*.

Além disso, essa questão marca um vínculo que reside entre esse texto de Joyce e a ética derridiana. Isso acontece por causa da afirmação do filósofo de que um lugar possível para pensá-la é através do olhar, é ali, inclusive, que ela pode se inscrever. Em consonância a isso e reverberando a relação linguística produzida em *Ulysses*, Derrida afirma ainda que outro evento que pode também marcar e instaurar uma relação ética é o *sim*, o dizer *sim* frente ao outro e a abertura total que se coloca, com isso, frente a ele, já esse é um lugar de *acolhimento* (DERRIDA, 2008, p. 40). Percebe-se, portanto, um diálogo entre o pensamento de Derrida e o de Joyce, já que,



para ambos, os *olhos* e o *sim* podem apontar para uma mesma direção, algo que reverbera a resposta, o apelo e a ética.

Ademais, Derrida, ainda em *Ulysses Gramophone*, discorre sobre uma relação entre *olhos* e *sim* que ultrapassa o paragrama, a que ocorre no *sim* final de *Ulysses*. Ele afirma:

O último Yes, a última palavra, a escatologia do livro dá-se somente a *ler* porque se distingue das outras por uma maiúscula inaudível, como permanece inaudível, somente visível, a incorporação literal do *sim* no olho da língua, do *yes* no *eyes*. Língua do olho. (DERRIDA, 1987, p. 86, *grifos do autor*)

Duas marcas da ética parecem ser incorporadas em um mesmo ponto. O olhar, dessa forma, pode ser pensado como o lugar em que ocorre essa fusão dos olhos e do *sim*, já que quando os olhos dizem *sim* ao outro, abrem-se a ele e iniciam o olhar, inscreve-se o lugar onde a ética pode ser pensada. Derrida, inclusive, chama esse momento de fusão escatológica e diz ainda que é “a escatologia do livro”. Isso parece marcar uma espécie de revelação de *Ulysses*, o que pode apontar para um porvir do texto e que aparece exatamente quando o *sim* mostra-se nos olhos, quando mistura-se a eles e inscreve imageticamente o vínculo que já encontra-se marcado nas analogias linguísticas engendradas pelo texto. Percebe-se, assim, um ponto em que o pensamento dos dois autores converge, já que o movimento analítico traçado por ambos lança-se sobre os mesmos elementos e, assim, estabelece um diálogo que expande essas reflexões acerca do olhar e da ética.

Além disso, uma outra imagem também marca essa confluência entre o pensamento de Derrida e o texto de *Ulysses*. Em *O animal que logo sou*, Derrida olha para uma gata e, nesse olhar, reflete sobre a capacidade dela olhá-lo. Ele está nu e, a partir dessa situação, pensa as questões éticas e próprias do animal e do homem. O personagem Leopold Bloom, no quarto episódio de *Ulysses*, ao preparar o café da manhã de sua esposa, Molly, olha sua gata e reflete sobre a maneira como ela o vê. Segue o fragmento:

- Mkgnao!
- O, there you are, Mr Bloom said, turning from the fire.



The cat mewed in answer and stalked again stiffly round a leg of the table, mewing. Just how she stalks over my writingtable. Prr. Scratch my head. Prr.

Mr Bloom watched curiously, kindly, the lithe black form. Clean to see: the gloss of her sleek hide, the white button under the butt of her tail, the green flashing eyes. He bent down to her, his hands on his knees.

– Milk for the pussens, he said.

– Mrkgrnao! The cat cried.

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me.

– Afraid of the chickens she is, he said mockingly. Afraid of the chookchooks. I never saw such a stupid pussens as the pussens.

Cruel. Her nature. Curious mice never squeal. Seem to like it.

– Mrkgrnao! the cat said loudly.

She blinked up out of her avid shameclosing eyes, mewing plaintively and long, showing him her milkwhite teeth. He watched the dark eyeslits narrowing with greed till her eyes were green stones. Then he went to the dresser, took the jug Hanlon's milkman had just filled for him, poured warmbubbled milk on a saucer and set it slowly on the floor

– Gurrhr! she cried, running to lap<sup>27</sup>. (JOYCE, 2011, p. 65-6)

Aqui, é importante notar a maneira com qual a cena joyceana é construída. A gata mia e, assim, chama a atenção de Bloom, é ela que inicia o contato. Ele responde ao chamado da gata e ela, por sua vez, mia

---

<sup>27</sup> Na tradução de Caetano W. Galindo:

“– Mqnhao!

– Ah, olha só você aí, o senhor Bloom disse, voltando-se do fogo.

A gata miou em resposta e espreitou de novo rígida à roda de uma perna da mesa, miando. Bem como ela espreita por cima da escrivaninha. Prr. Coce a minha cabeça. Prr.

O senhor Bloom observava curioso, carinhoso, a maleável forma preta. Limpo de se ver: o brilho da pelagem luzidia, o tufo branco embaixo do rabo, os olhos verdes lampejantes. Ele se curvou até ela, de mãos nos joelhos.

– Leite pra gatinha, ele disse.

– Mrqnhao! a gata gritou.

Dizem que eles são estúpidos. Eles entendem o que a gente diz melhor do que a gente entende eles. Ela entende tudo que quer. Vingativa também. Fico imaginando como é que ela me vê. Alto que nem uma torre? Não, ela consegue me pular.

– Medo das galinhas ela tem, ele disse zombando. Medo das cococós. Nunca vi uma gatinha tão estúpida quanto essa gatinha aqui.

Cruel. Da natureza dela. Engraçado que os ratinhos nunca dão um pio. Parece que gostam.

– Mrqrnhao! a gata disse alto.

Piscou-lhe do chão com seus ávidos olhos pudicofechantes, miando queixosamente e longa, mostrando-lhe os dentes brancos de leite. Ele assistia às negras fendas de seus olhos se estreitarem cúpidas até virarem verdes pedras seus olhos. Foi então até o armário, pegou o jarro que o leiteiro de Hanlon tinha acabado de encher para ele, serviu leite mornobolhoso em um pires e pousou-o lento no chão.

– Gârrhr! ela gritou, correndo lambe<sup>27</sup>” (JOYCE, 2012, p. 163-4).

novamente, *mewed in answer*, como diz Joyce. Existe um encadeamento de respostas aí que poderá ser melhor analisado mais a frente neste capítulo, quando as questões da repetição e da ressonância forem discutidas. Entretanto, aqui, já começa a se vislumbrar, a partir da cena disposta em *Ulysses*, uma relação entre o homem, o animal e de como é possível que eles possam responder um ao outro. Será que esse movimento pode ser pensado eticamente? Toda resposta pode se dar do ponto de vista ético? Esse miar da gata pode ser uma forma dela responder ao outro, um *sim* que ela lança a ele? Percebe-se, portanto, que toda uma questão derridiana que envolve o pensamento sobre o animal pode ser suscitada a partir disso.

Atendo-se ao olhar, em *O animal que logo sou*, a nudez e o pudor que advém de estar nu frente ao outro colocam-se como pontos fundamentais para se pensar essa questão. Derrida diz: “É como se tivesse vergonha, então nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável” (DERRIDA, 2002, p. 16). Pode-se pensar, a partir disso, que, mesmo se o corpo de Derrida não estivesse nu, ainda existiria uma outra nudez, a dos olhos. O sentimento de pudor e de vergonha experienciado por Derrida parece prescindir do corpo nu. Ele pode ocorrer devido à nudez dos olhos, quando um olhar visionário aniquila a possibilidade vidente de um outro e o deixa apenas como visível. Isso parece marcar a violência que está implicada, como uma ameaça e um assombro, em qualquer relação ética. Dessa forma, o olhar pode também deixar de ser abertura e se transformar em constrangimento, recriminação, em uma violência que se coloca ao outro, frente à nudez do olhar do outro. Se, como diz Derrida, o único olho que se pode ver é o olho de um cego, percebe-se que olhar o olho do outro, apagar seu poder visionário, ou seja, transformá-lo em um olho de cego, é uma violência que pode inscrever-se no olhar, uma ameaça que o permeia. Olhar o outro, portanto, lançar os olhos sobre ele, é colocar-se na abertura de uma relação ética, mas também abrir-se ao caráter violento que a assombra.

A partir disso, pode-se pensar que o vínculo ético que se estabelece a partir da nudez dos olhos está implicado de *sim*. Sim que já está nos olhos nus, sim dos olhos que é a sua própria nudez, sua exposição total ao outro.

Sobre isso, Derrida diz, inclusive, que esse *sim* não precisa ser dito, o que reverbera na marca inaudível do último *sim* de *Ulysses*. Aquela marca é um *sim* que não se escuta, ocorre somente no campo visual, o que implica que ele pode inscrever-se em uma visualidade ou, se pensarmos no rosto e nos olhos, em uma expressão (DERRIDA, 1987, p. 123). O *sim*, portanto, não precisa ser proferido, é possível que ele se mostre no semblante. Será que, a partir disso, pode-se repensar a questão da resposta *do animal* e também uma resposta que possa se dar *ao animal*? Essas questões são suscitadas a partir desse diálogo travado entre o pensamento filosófico de Derrida e o texto de *Ulysses*. A medida que essa convergência se estabelece, as reflexões de um expandem e potencializam algumas ideias levantadas pelo outro e vice-versa, de modo a traçar um movimento que suscita diversas questões que não pretendem ser, aqui, respondidas. Esse texto derridiano, inclusive, tal como grande parte do pensamento desse filósofo, parece mais tentar anunciar questões e as aporias que possam estar ali escondidas do que delimitar respostas.

Além disso, em Derrida, outra palavra que parece apontar para o mesmo lugar que *sim* é *vem*. Se se pensar que o *sim* joyceano e derridiano evocam um mesmo lugar, pode-se entender a contiguidade entre *sim* e *vem*. Assim, é relevante notar que há uma relação, em português e em francês, entre *vem* (*venir*) e *ver* (*voir*). O vínculo em francês existe, mas ele mostra-se como mais potente em português, já que, nessa língua, os termos possuem uma forte relação paragramática. Pode-se, assim, refletir sobre uma consonância entre essas duas palavras (*vem* e *ver*), que advém do paragrama formado entre elas.

Assim, pensar o vínculo existente entre *vem* e *ver* é também observar a relação ética que pode estar implicada na *visão*. O olhar é o lugar onde é possível inscrever a ética, mas e a visão, como ela pode ser analisada? *Olhar* e *ver*, entretanto, parecem apontar para lugares um pouco distintos. O *olhar* pode aludir ao que é olhado e *ver* ao que olha, mas não se vê um olhar. Visão e olhar, para Derrida, não podem ocorrer ao mesmo tempo. Reafirma-se aqui a impossibilidade derridiana de olhar-se, de ver o próprio olhar. Então, se o lugar da ética pode ser pensado como o olhar, como a *nudez do olho do outro* que se expõe, a visão aqui parece mostrar-se prescindível. Para que se

veja o olhar, para que se veja o olho do outro, o outro não precisa ver, ele não precisa ver para olhar. Aqui, outra reflexão derridiana, já debatida neste capítulo, faz-se novamente presente, a que perpassa a ideia de que só se vê um olho de cego. Talvez nenhum olhar se exponha mais ao outro, à violência do outro, talvez nenhum olho esteja mais nu que o olho de um cego. Pode ser que ninguém esteja mais aberto ao acontecimento do que ele, que não vê nada se aproximar no horizonte e permanece na abertura do imprevisível.

Dessa forma, uma possibilidade de traduzir a relação que se estabelece entre *yes* e *eyes* é o vínculo que reside entre *vem* e *ver*, porém essa tradução também apresenta problemas. Empregar o *ver* no lugar dos *olhos* não dá conta da materialidade que existe no segundo e não abarca uma relação mais profunda que existe entre os olhos e o ver. Eles podem prescindir da visão, podem *não ver* e, mesmo assim, continuarão sendo *olhos* e, além disso, ainda poderão ter *olhar*.

Portanto, uma aporia começa a ser delineada a partir dessas questões. Os olhos não precisam do ver para olhar e também a visão não necessita dos olhos para acontecer. A cegueira mostra-se, inclusive, como o ponto onde eles se dissociam e se ligam a outros elementos. A relação ética, para o cego, pode se manter no olhar, a visão, entretanto, parece se difundir para os outros sentidos, principalmente para o tato e a audição. Além disso, uma questão sobre o pudor também pode ser pensada a partir dessa espécie de sinestesia. Afinal, se há nudez nos olhos de cego, existiria pudor? O pudor não parece estar intimamente ligado à nudez, mas à visão, já que ele pode não se instalar quando o corpo nu está sozinho. Dessa forma, assim como não há a *ética do eu*, parece não existir também o *pudor do eu*. Ele aparece de fato quando a visão do outro surge. Quando o outro vê a nudez de um corpo é que pode aparecer o pudor, este possui uma íntima relação com a visão e não é a nudez em si que parece o deflagrar. Como as relações de ética e violência, discutidas acima, o pudor, para se manifestar, também parece precisar do outro. Porém, talvez mais do que o outro, ele necessita que o outro atue como visionário e exerça a sua potência visual independente do sentido que use para isso. Assim, o pudor não existiria se a nudez estivesse sob os olhos de um cego, já que não é nos olhos que reside a sua visão. Para ver um corpo, o cego precisa tocá-lo e é nesse tocar que ele faz

com que possa surgir o pudor. Talvez, inclusive, nesse toque é que esteja a relação ética que o cego estabelece com o outro.

Em uma das notas de *Memórias de cego*, há uma bela imagem que reflete sobre essas questões. Ela discorre sobre um “escultor cego que fazia retratos em cera”. Segue o fragmento: “Um dia entre outros, tendo-o encontrado no palácio Justiniano, onde ele copiava uma estátua de Minerva, tive oportunidade de lhe perguntar se por acaso ele não via um pouco para copiar de modo tão justo como ele o fazia. Não vejo nada, disse-me ele, e os meus olhos estão na ponta dos meus dedos” (DERRIDA, 2010, p. 48). Assim, ao mesmo tempo que os olhos do cego podem estar nas mãos, como disse o escultor acima, já que é por meio delas que ele apreende as coisas, sendo o tato uma das maneiras que o cego tem para lidar com o exterior, com o outro (outra forma de fazer isso parece ser a audição, ponto que será abordado logo à frente). Mas, ao contrário do que é dito pelo escultor, será que a visão não pode ocorrer por meio de algo que não os olhos? Se ele diz que seus olhos estão na ponta dos dedos, então ele aponta para um outro lugar onde o sentido visual pode se instalar. Visão e olhos, aqui, parecem aludir a uma diferença, estão dissociados, prescindem um do outro. O que vê no escultor não são os olhos que estão em seu rosto, mas, como ele diz, os que estão em seus dedos, sua visão se dá pelas mãos e é por meio desses outros olhos que ele pode ver.

Sobre essa mistura dos sentidos, o filósofo Jean-Luc Nancy, em *Corpus*, questiona-se: “Porque é que em cada sentido há limites, e entre todos os sentidos um muro?” (NANCY, 2010, p. 32). Será que esse muro realmente existe? Um pensamento aporético sensitivo pode ser suscitado a partir disso e os cegos parecem mostrar a maneira como os sentidos podem aparecer como intrusão, como intrusos um do outro, um no outro.

Em consonância a essa fusão sensitiva é que se inscreve a tradução do *yes* joyceano que Derrida, em *Ulysses gramophone*, propõe para o francês. Ela aponta para essa mistura dos sentidos, já que se desloca dos olhos e segue para os ouvidos. Dessa maneira, Derrida afirma que, ao traduzir para o francês, *yes* por *oui*, transfere-se a relação que o *sim* estabelece com a visão para a audição. Assim, na língua francesa, o paragrama que reverbera esse movimento ocorre entre *oui* e *ouïe*. Em

*Ulysses*, inclusive, no começo do terceiro episódio, há uma reflexão sobre a *inelutável modalidade do visível* e também acerca da *inelutável modalidade do audível* (JOYCE, 2011, p. 45). Para o filósofo, as duas questões apontam para o *yes joyceano*, para esse sim intraduzível e podem, assim, ser pensadas como contíguas, o que resulta na “inelutável gramofonia do ‘sim’” (DERRIDA, 1987, p. 114). Derrida, assim, não só insere mais um elemento na relação entre *eyes* e *yes* travada pelo romance, como faz com que esse vínculo paragramático possa ser expandido e relacionado a outras construções dentro de *Ulysses* que evocam o ouvir.

Ademais, esse gramofone que Derrida vincula ao *yes joyceano* também alude ao ressoar, à repetição exaustiva do *sim* que reverbera em todo o romance. Nancy, inclusive, em *À l'écoute*, fala sobre essas questões ao dizer que “o visual persiste até o seu esvanecimento, o sonoro aparece e desaparece durante a sua permanência” (NANCY, 2002, p. 14). Percebe-se, aqui, que, se a relação paragramática vincula o sim aos olhos, o ritmo a que esse sim está submetido aproxima-o do campo sonoro e, portanto, do ouvir. Derrida fala também sobre “a repetição do ‘yes’, entre os olhos e os ouvidos, *eyes and ears*” (DERRIDA, 1987, p. 83, grifos do autor). É nesse lugar que o sim joyceano parece se colocar, em algo que esteja nos olhos, mas que também ecoe nos ouvidos, ponto que pode aludir a uma fusão dos dois sentidos de maneira que eles passem a ser simultâneos e indistintos.

Assim, é possível pensar que uma relação ética também pode ser estabelecida a partir do ouvir. Nancy, inclusive, discute esse ponto. Ele afirma:

(...) a presença visual já está lá disponível antes que eu a veja, a presença sonora *chega*: ela implica um *ataque* (...). E os corpos animais, de maneira geral, os corpos humanos, em particular, não conseguem interromper a chegada do sonoro, como é reafirmado. ‘Os ouvidos não possuem pálpebras’ é uma questão antiga frequentemente lembrada. (NANCY, 2002, p. 34)

Entrevê-se, desse modo, que a abertura total que se tem frente ao outro parece ocorrer com mais força no ouvir e não no ver. Se se pode interromper o olhar com o piscar ou fechar dos olhos, não se suspende a audição e não é possível negar o acontecimento que chega nesse ouvir.

Pode-se se negar a olhar o outro, mas não a ouvi-lo. O mais interessante é que Nancy coloca isso como um tipo de propriedade comum entre o homem e o animal. Será que, mais do que a capacidade de responder, a capacidade de ouvir pode ser um ponto para se pensar as relações que existem entre eles?

Dessa forma, percebe-se que, ao debruçar-se sobre determinado vínculo linguístico proposto pelo texto de *Ulysses*, múltiplas reflexões são desencadeadas, de maneira que seja possível travar um diálogo entre o que pode ser compreendido do texto e o pensamento filosófico sobre o assunto. Assim, é possível observar a potencialidade que encontra-se guardada no tecido textual ali engendrado e como uma análise que busque percorrer o movimento icônico da linguagem que ali se perfaz pode traçar relações e construir ideias que, antes desse mergulho sobre o texto, eram imperceptíveis.

Portanto, tal como propõe o detetive Dupin, deve-se recostar na escuridão, inserir uma outra lógica sobre os olhos, impregnada de *sim*. Dessa forma, é necessário distanciar-se de tudo o que parece contentar-se com aparências e com as primeiras apreensões e buscar o que subsiste por trás da sombra, o que está escondido, guardado dentro do emaranhado textual. Só assim parece ser possível, de alguma maneira, *ver*, como Dupin *viu* a carta que passou despercebida por todos no conto de Poe, o que está bem em frente aos olhos e, talvez por isso mesmo, possa não ser notado. Deve-se, portanto, permanecer no escuro para lançar-se em direção ao texto de *Ulysses*, escurecê-lo, de modo a propiciar um ambiente produtivo para desvendar e perseguir os feixes imagéticos que fulguram ali.



## Considerações Finais: Escre(ver) *Ulysses*

Para traçar os comentários finais deste trabalho é necessário voltar-se sobre uma citação derridiana já discutida aqui, no segundo capítulo, mas que agora será abordada a partir de outra perspectiva. Em *Memórias de cego*, o filósofo afirma:

Acidentalmente, e por vezes à beira do acidente, acontece-me *escrever sem ver*. Não, sem dúvida, com os olhos fechados. Mas abertos e desorientados na noite; ou, pelo contrário, de dia, com os olhos fixos noutra coisa, olhando algures para outro lado, diante de mim, por exemplo, quando vou ao volante: rabisco então alguns traços nervosos com a mão direita, num papel preso ao painel de bordo ou caído ao pé de mim no assento. Algumas vezes, sempre sem ver, em cima do próprio volante. São anotações para não esquecer, grafites ilegíveis, dir-se-ia em seguida escrita cifrada. *O que é que se passa quando se escreve sem ver? Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tacteia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zanolho ou ciclope. E dirige o traçado [tracé] – é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível.* (DERRIDA, 2010, p. 11, *grifos meus*)

Aqui, a análise se deterá na experiência que Derrida chama de *escrever sem ver*. Isso ocorre quando os olhos não se voltam para o processo escritural que ocorre, de modo que o desenho das letras acontece sem que o olhar o acompanhe. Esse movimento, como afirma Derrida, ao contrário do que pode à primeira vista parecer, não prescinde da visão. Os olhos não participam desse processo, mas isso não quer dizer que o sentido visual não possa incidir aí. Essa ideia, de que os olhos e a visão podem se dissociar, já aparece em alguns fragmentos do texto de *Ulysses*, analisados nos capítulos anteriores, principalmente, na frase *Shut your eyes and see*. Agora, a partir desse trecho derridiano, é possível estender esse conceito de maneira a fazer com que ele possa refletir também sobre a escritura e o movimento que lhe é inerente.



Sobre isso, Derrida questiona-se: *O que é que se passa quando se escreve sem ver?*. Ele, assim, delineia um pensamento sobre a transformação que acomete o escrever quando essa visibilidade dos olhos não recai mais sobre ele. O filósofo afirma que é a cegueira que se instala, ao inscrever uma *mão de cego* para desenhar as letras que se formam. Entretanto, esse movimento, ao invés de cercear o processo visual que ali deveria ocorrer, expande-o e ultrapassa a delimitação que o restringia ao olhar. Como se a visão, que antes inscrevia-se nos olhos, agora atinge as mãos que executam esse processo. Deve-se aqui, portanto, rememorar o caso, comentado em uma das notas de *Memórias de cego*, ou seja, presente na mesma obra desse fragmento de Derrida que agora é analisado, do escultor cego que afirma que seus olhos estão na ponta dos dedos<sup>28</sup>. Um movimento análogo ao dele é traçado pela reflexão derridiana, já que, nesse instante em que se *escreve sem ver*, Derrida diz, inclusive, que não enxerga nada, que não vê “literalmente nada destas letras”, de modo que coloca-se como um cego, cega os olhos que estão em seu rosto e faz com que outros olhos surjam, agora em seus dedos (*ibidem*, p. 12).

A visão, assim, parece não ocorrer de maneira dissociada da escritura<sup>29</sup>, o *ver* e o *escrever* separados, o primeiro através dos olhos e o segundo pelas mãos. Agora, o *ver* e o *escrever* encontram-se unidos, já que ocorrem simultaneamente na mão que executa os traços da escritura que ali se engendra. É como se houvesse uma fusão do ver no escrever, como se essa visão se acoplasse no desenho das letras que ali se desenvolve e, a partir disso, guiasse esse movimento através da escuridão que o norteia. Assim, o sentido visual ocorre a partir de algo escuro, de alguma coisa que só existe devido a uma cegueira que se fez nos olhos, um *calar dos olhos* que se inscreve aí, tal como parece propor a frase joyceana *Shut your eyes and see*. Ao silenciá-los, o ver que poderia instalar-se neles passa a difundir-se sobre as mãos, de modo que elas *escrevem* ao mesmo tempo que *veem*.

---

<sup>28</sup> Tal como analisado no terceiro capítulo, página 95, desta dissertação.

<sup>29</sup> É importante frisar aqui que esse conceito será usado no sentido derridiano, de modo que inscrever a escritura, no lugar da escrita, sugere a ideia de um processo contínuo e em movimento, alheio a qualquer rigidez e fixação. Um movimento análogo, cunhado por Derrida, diferencia, a partir do mesmo princípio, o dizer e o dito.

As mãos, dessa forma, instalam o *ver* no *escreVER*, de modo que eles agora encontrem-se indissociáveis. Esse movimento, inclusive, é reforçado, em português, pela paronomásia que aqui se inscreve e que instaura um mecanismo icônico da linguagem a partir dessa ideia apontada por Derrida. Ao propor a construção *escrever sem ver*, o texto derridiano parece inscrever um paradoxo. Entretanto, essa relação paragramática não se mantém na construção em francês *écrire sans voir*. Dessa forma, a tradução do texto derridiano parece ir além, ao instalar uma aporia no próprio pensamento que é traçado a partir dessa ideia. É possível entrever, portanto, uma espécie de cegueira de Derrida para o por vir de seu texto inscrito na língua portuguesa e submetido às relações linguísticas que podem ser evocadas aí. Assim, os vínculos icônicos existentes no português são capazes de rearranjar e expandir a reflexão proposta pelo filósofo. Dessa maneira, o texto derridiano que se inscreve nessa língua, traduzido pela filósofa Fernanda Bernardo, instala a frase *escrever sem ver*, de modo a traçar o vínculo linguístico que aí se perfaz. Portanto, nota-se que o verbo *ver* já está impregnado de maneira indissociável no *escrever*, é ele, inclusive, que parece formar o segundo verbo. Se lhe fosse retirado o *ver*, o *escrever* não portaria mais significado. Assim, percebe-se que toda a ação que envolve o *escrever* está marcada pelo *ver*, como se a visão estivesse acoplada ao processo que inscreve esse desenho de letras sobre a página.

Dessa maneira, a reflexão de Derrida é reafirmada, já que, para *escrever*, não é necessário que os olhos vejam, uma outra visão se instala nesse momento, a que está guardada no *escrever* e que aparece assim que as mãos começam a desenvolver o traçado das letras. Assim, *escrever* é *ver*, de modo que a construção *escrever sem ver* parece ser uma maneira de reforçar o ponto em que uma visão cessa para dar lugar e potencializar outra, de modo que, ao parar de *ver* com os olhos, pode-se *ver* com as mãos e entrever o sentido visual que parece esconder-se na escritura.

Além disso, Derrida afirma que, nesse momento em que se *escreve sem ver*, é como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos. Isso dialoga com o que Nancy discorre sobre a audição<sup>30</sup>, de modo que, para

---

<sup>30</sup> Tal como discutido no terceiro capítulo, página 97.

ele, essa é a diferença entre o *ver* e o *ouvir*. Enquanto pode-se interromper o fluxo da visão com o fechamento das pálpebras, é, inclusive, esse piscar recorrente que permite que o olho veja, o ouvir não precisa desse movimento, ou seja, não é possível parar o seu fluxo. Assim, quando Derrida afirma que esse olho que agora instala-se na ponta dos dedos não tem pálpebras, é como se ele apontasse para um lugar em que a visão transcende a fragilidade que se inscreve nessa interrupção que ocorre nos olhos e, agora, pode acontecer de maneira plena, sem que nada atrapalhe o seu fluxo, tal como a audição. Se existe uma diferença entre o ver e o ouvir, tal como afirma Nancy, e que faz com que o segundo inscreva-se de maneira mais contínua, essa distinção, a partir dos olhos que instalam-se na ponta dos dedos, não existe mais. Isso parece apontar para um mecanismo visual que, ao mesmo tempo, delineia os traços do escrever que se perfaz e influencia-se pelo processo que executa, já que não existe mais uma distinção entre *ver* e *escrever*, ambos ocorrem no mesmo instante e através do mesmo movimento.

Dessa forma, aponta-se para um lugar que une a visão e a escritura e mostra que o *escrever* já implica um *ver* que parece guiá-lo. Além disso, nota-se que essa visão evocada aqui vai além da que é primeiramente visível aos olhos e implica em algo que possa aproximar-se do que possibilita essa visibilidade e, para tanto, reveste-se pelo invisível e pela escuridão. Assim, ao lançar os olhos no escuro e fazer com que essa outra visibilidade persiga a inscrição das letras que se desenha no escrever, busca-se essa outra visão que, ao criar a visibilidade, permanece invisível aos olhos. Um movimento análogo a esse parece proposto pela frase joyceana *Shut your eyes and see*. Aqui, os olhos e a visão também aparecem dissociados, de modo que esse sentido parece difundir-se sobre algo que não os olhos e, assim, evoca uma outra forma de ver que prescinde deles ou, ainda, faz com que se manifesta com o seu *calar*. Ao calar os olhos sobre a face, desperta-se outros olhos que permaneciam, até esse momento, despercebidos. Uma visibilidade apagada, portanto, acende uma outra, de maneira a abrir-se para outras possibilidades de apreender e sentir esse sentido.

Portanto, percebe-se que os dois fragmentos, tanto em Derrida quanto em Joyce, apontam para essa visão que ultrapassa os olhos e pode

expandir-se para além deles. O texto derridiano, inclusive, faz com que essa outra forma do sentido visual esteja intimamente ligada ao ato escritural. Assim, se o *ver* está ligado ao *escrever* e se é essa visão que propaga-se sobre as mãos que parece guiar esse movimento, pode ser possível também estabelecer um vínculo entre essa visão e o texto resultante desse movimento, de modo a relacionar não só o *ver* e o *escrever*, mas o *ver* e a *linguagem* que se engendra aí.

Assim, essa outra forma de visão, que pode ser entrevista além do que os olhos veem, pode associar-se não só ao processo que escreve o texto, mas também ao que o lê. Ao estabelecer uma visão que prescindia dos olhos no momento do escrever é possível potencializar esse movimento, de maneira a travar um *ver* que, como afirma Derrida, suplanta a vista e instaura uma visão que percorre os sentidos até instalar-se nas mãos e, a partir disso, é capaz de desenhar um traçado que já guarda o sentido visual em si. Do mesmo modo, é possível envolver os olhos em um movimento que faça com que eles abram-se a uma outra visão que pode incidir sobre eles e fazer com que, ao serem lançados sobre a página, possam resgatar algum resquício daquele *ver* que guiou o traçado textual. Dessa forma, tal como Stephen afirma sobre a epifania<sup>31</sup>, é necessário ajustar o foco da visão que é lançada pelos olhos para que ela persiga e consiga vislumbrar algo daquele outro *ver* que está impregnado na escritura e que, de alguma forma, pode sobreviver em suas letras. Deve-se, portanto, epifanizar o texto para entrever o que está intimamente ligado ao seu processo escritural.

Portanto, é possível estabelecer uma relação íntima entre o sentido visual e o emaranhado linguístico que forma o texto. A intimidade desse vínculo acontece devido a proximidade desses elementos, já que, através da marca icônica que subsiste no verbo *escrever*, eles ocorrem simultaneamente e a partir do mesmo movimento. O *ver* e o *escrever* nascem unidos, fundem-se na mesma imagem, de maneira a impossibilitar a inscrição das letras sem essa visão que a orienta. O que parece se propagar é um movimento simétrico, um espelhamento. A linguagem inscreve o *ver* no *escrever* e, da mesma forma, o *escrever* insere o *ver* na linguagem, faz com essa visão

---

<sup>31</sup> Tal como analisado no primeiro capítulo, página 46, desta dissertação.

sobreviva na escritura. Assim, a leitura precisa fazer com que essa outra visão expandida recaia sobre os olhos, que eles sejam capazes de abrir-se de maneira a conseguir enxergar o traçado textual que ali se apresenta e fazer com que esses olhos possam ver o que antes estava escondido dentro do emaranhado da linguagem. É necessário, portanto, ver o que parecia invisível, enxergar o que antes não se dava a ver e retomar algo daquela visão impregnada no próprio ato escritural.

Por vezes, tal como acontece com o herói que lhe deu o nome, o texto de *Ulysses*, à primeira vista, pode encobrir-se de maneira a esconder as relações que se engendram constantemente ali. Entretanto, tal como ocorre com a criada Euricleia ao sentir a cicatriz de Odisseu, deve-se expandir o sentido visual de maneira a fazer com que ele possa ver o que antes não era visível aos olhos. Deve-se, portanto, fazer com que o olho aproxime-se dessa outra visão proposta pela frase *Shut your eyes and see* e, assim, consiga ver o que se escreve e reescreve no movimento textual à sua frente.

A partir dessas reflexões, é possível perceber que, além da visão inscrever-se na escritura, em *Ulysses*, esse processo é potencializado, já que o ver e os vínculos traçados por esse sentido fazem que com isso permeie o texto joyceano, de modo, inclusive, a possibilitar que a sua fruição ocorra através dessas relações. Aqui, o ver instala-se duplamente, pela ligação escritural e, principalmente, pelo rearranjo visual que, ao mesmo que expande esse sentido, erige uma construção linguística que traça o caráter peculiar e extraordinário de *Ulysses*. A visão atravessa esse texto e faz com que o engendramento icônico que ali se constrói possa, inclusive, se delinear ao seu redor.

## Referências Bibliográficas:

ATTRIDGE, Derek. Desfazendo as palavras-valise, ou quem tem medo de Finnegans Wake? In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2004.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

\_\_\_\_\_. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 115-24.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKY, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 323-38.

\_\_\_\_\_. Worstward ho . In: *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Ed Bilíngue. Trad. Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim/O independente, 1996.

BORGES, Jorge Luis. Cegueira. In: *Oral e sete noites*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 197-214.

BURGESS, Anthony. *Joysprick: an introduction to the language of James Joyce*, 1975

\_\_\_\_\_. *Re Joyce*. New York: Norton & Company, 2000.

BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969.

\_\_\_\_\_. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Diábolos no texto (Saussure e os anagramas). In: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 103-117.

\_\_\_\_\_. Haicai: homenagem à síntese. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma de Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CIXOUS, Hélène. Do Retrato a Finnegans wake. Thot e a literatura. In: BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969, p. 113-22.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

\_\_\_\_\_. Duas palavras por Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 17-89.

\_\_\_\_\_. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, FEU, Imprensa oficial do Estado S. A. IMESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Memórias de cego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. *O olho da universidade*. São Paulo: Estc Liberdade, 1999.

\_\_\_\_\_. *Papel máquina*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ulysses gramophone*. Paris: Galilée, 1987.

\_\_\_\_\_. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Trad. Piero Eyben. In: *Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília: Universidade de Brasília,

Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ECO, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

EYBEN, Piero. *Escritura do retorno: Mallarmé, Joyce e meta-signo*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_. O júbilo e as palavras errantes. In: JOYCE, James. *Epifanias*. Tradução Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses: a study*. New York: Vintage Books, 1958.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo, Ed. 34: 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: *Linguística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 109-26.

\_\_\_\_\_. Configuração verbal subliminar em poesia. In: *Linguística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 81-92.

JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. London: Penguin Boks Ltd, 2000.

\_\_\_\_\_. *Epifanias*. Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dubliners*. England: Penguin Modern Classics, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

\_\_\_\_\_. *Stephen Hero*. New York: New directions, 1963.

\_\_\_\_\_. *Stephen Herói*. São Paulo: Hedra, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2012.



\_\_\_\_\_. *Ulysses: annotated student edition*. London: Penguin, 2011.

\_\_\_\_\_. *Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Hedra, 2013.

KRISTEVA, Julia. Por uma semiologia dos paragramas. In: *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MICHAUD, Ginette. Jacques Derrida e a questão das artes, ou como aprender a ver de outra forma. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia Wallace. (org.). *Derrida, Escritura & diferença: no limite do estético*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 10-41.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

\_\_\_\_\_. *The ground of the image*. Tradução Jeff Fort. Nova York: Fordham University Press, 2005.

NESTROVSKY, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p. 48-68

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Informação linguagem comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. *Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa*. Revista USP, São Paulo (36): 96-99, Dezembro/ Fevereiro 1997-8.

\_\_\_\_\_. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. *Semiótica & literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

RABATÉ, Jean-Michel. *Des lectures de Joyce, oui*. Études Françaises 38, 1-2, pp. 179-88.

RIQUELME, John Paul. Stephen Hero, Dublinenses e Retrato do artista quando jovem: estilos de realismo e fantasia. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TYNIANOV, Iuri. O ritmo como fator construtivo do verso. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 1 v.

WILSON, Edmund. James Joyce. In: *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 196-234.